# Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Sophokles (und Euripides).

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
hohen philosophischen Fakultät
der
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen
vorgelegt
von

**August Rahm**
aus Egenhausen.

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juli 1906.

Sondershausen 1907.
Hofbuchdruckerei von Fr. Aug. Eupel.



# Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Sophokles (und Euripides).

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexander-Universität Erlangen

vorgelegt

von

**August Kahm**

aus Egenhausen.

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juli 1906.

Sondershausen 1907.
Hofbuchdruckerei von Fr. Aug. Eupel.

Dem Gedächtnis meiner Mutter

gewidmet.

Eine wissenschaftliche Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Chorliedern und Handlung in den Sophokleischen Dramen wird von folgender literargeschichtlich bedeutsamen und darum auch viel zitierten Aristotelesstelle auszugehen haben:

*καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ᾽ ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα < οὐδὲν > μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;*[1])

Textkritisch bietet die Stelle keine besonderen Schwierigkeiten; setzen wir Zeile 29 das von Vahlen sinngemäß ergänzte *οὐδέν* ein, so ergibt sich folgende Übersetzung:

„Und auch den Chor muß man betrachten als einen der Schauspieler und er muß integrierender Bestandteil des Ganzen sein und beim Spiele sich beteiligen, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Bei ihren Nachfolgern aber stehen die Gesangpartien zu dem Gang der Handlung des Stückes nicht in näherer Beziehung als zu einer beliebigen andern Tragödie; man läßt deswegen auch Einlagen singen, nachdem Agathon der erste war, der dies Verfahren einführte. Aber was macht es denn für einen Unterschied, ob man Einlagen singen läßt oder

---

[1]) Aristot. Poet. 1456a 26—32.

eine ganze Rede oder gar einen ganzen Akt aus einem Drama in ein andres übertragen wollte?“ [1])

Von einem Doppelten ist hier offenbar die Rede: zunächst von der Gestaltung des tragischen Chores im allgemeinen, im Dialog und den Gesangspartien, und zwar bei Sophokles und Euripides, weiterhin aber ausschließlich von den *ᾀδόμενα* bei den Nachfolgern der großen Tragiker. Die Forderung, die Aristoteles im ersten Teil auf Grund der dramaturgischen Technik des Sophokles und mit ausgesprochener Verwerfung der Euripideischen Manier erhebt, soll uns hier nicht weiter beschäftigen; wir begnügen uns, einer nicht im Sinne des Aristoteles gelegenen Auffassung des *συναγωνίζεσθαι* als eines umgestaltenden Eingreifens in die Handlung vonseiten des Chores durch den Hinweis auf Problem. VI 19 (922—923) zu begegnen, wo derselbe Aristoteles dem Chor eine im wesentlichen passive Stellung zuweist[2]). Wollen wir also verstehen, in welchem Sinne hier Aristoteles vom Chor wie von „einem der Schauspieler“ allein reden kann, so müssen wir die beschränkende Erklärung aus dem unmittelbar daneben gesetzten *καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου* zu finden suchen. Diese jedenfalls ganz unzweideutige Forderung aber führt uns unmittelbar auf einen der wichtigsten Punkte der Aristotelischen Lehre vom Drama überhaupt: auf den Fundamentalsatz, die Tragödie müsse wie jedes Kunstwerk ein *ἓν καὶ ὅλον*, ein in sich geschlossenes Ganze sein, aus dem kein einziger seiner Teile — hier der Chor in seiner Stellung zur Handlung — herausfallen dürfe.

---

[1]) Die falsche Auffassung der Stelle bei Hartung, Euripides restitutus II, p. 369 f. zurückgewiesen von R. Arnoldt, die chorische Technik des Euripides p. 47—49 (Halle 1878).

[2]) *ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτὴς ἄπρακτος· εὔνοιαν γὰρ μόνον παρέχεται, οἷς πάρεστιν.* — Hinweis auf diese Stelle bei Friederichs, Chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo p. 33 (Erlangen 1853). — Vgl. Bernhardy, Grundriß der griechischen Literaturgeschichte II, p. 324 und 333.

Diese Forderung gilt natürlich auch für die ᾀδόμενα, die rein lyrischen Chorpartien, für sie sogar in besonderem Maße, obwohl Aristoteles hier nicht ausschließlich an sie denkt. Anders in seinen weiteren Ausführungen, in denen er lediglich von den Chorliedern handelt. Was er dort von ihrer durch Agathon angebahnten Weiterentwicklung berichtet, das zu kontrollieren fehlen uns alle Anhaltspunkte: von den ἐμβόλιμα kennen wir nichts als den bloßen Namen und diesen nur aus der vorliegenden Aristotelesstelle. Die Vermutungen, die man über jene aufstellen mag, werden darum immer nur im besten Fall den Anspruch auf Wahrscheinlichkeit, nicht auf bindende Gültigkeit erheben können[1]). Sicheren historischen Boden dagegen haben wir unter den Füßen, soweit es sich um die beiden großen Tragiker handelt, die Aristoteles zunächst einander gegenüberstellt, um Sophokles und Euripides. Nicht nur daß ihre Werke zum Teil wenigstens uns erhalten sind, es stehen uns auch aus den verschiedensten Zeiten des Altertums eine Reihe literargeschichtlicher Urteile zu Gebote, die eine auffallende Übereinstimmung mit dem des Aristoteles zeigen. Ist diese teilweise auf eine mehr oder minder enge Abhängigkeit von dem Gründer der peripatetischen Schule zurückzuführen, so haben wir an dem großen zeitgenössischen Gegner des Euripides, dem Komiker Aristophanes, gewiß einen selbständigen und darum für unsre Zwecke umso wertvolleren Zeugen: Wenn er Acharn. 440 ff. dem Dikaiopolis, während er sich von Euripides mit den Lumpen von dessen Telephos ausstatten läßt, unter anderm die Worte in den Mund legt:

*δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμερον*
*εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή,*

---

[1]) J. Burckhardt nennt sie „Griechische Kulturgeschichte“ 3³, p. 226 „lyrisch-musikalische Zwischenspiele ohne Bezug zum Gegenstand des Dramas“.

*τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέναι μ' ὅς εἰμ' ἐγώ,*
*τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι,*
*ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίσω,*

so legt schon der ganze Zusammenhang die Vermutung nahe, daß der Dichter hier wie anderwärts gegen Euripides polemisiert. Gestützt wird diese Vermutung durch das überaus wertvolle Scholion zu dieser Stelle, auf das neuerdings Prof. Römer mit besonderem Nachdruck hingewiesen hat: [1]) *καὶ διὰ τούτων τὸν Εὐριπίδην διασύρει, οὗτος γὰρ εἰσάγει τοὺς χοροὺς οὔτε τὰ ἀκόλουθα φθεγγομένους τῇ ὑποθέσει, ἀλλ' ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας, ὡς ἐν ταῖς Φοινίσσαις οὔτε ἐμπαθῶς ἀντιλαμβανομένους τῶν ἀδικηθέντων, ἀλλὰ μεταξὺ ἀντιπίπτοντας.* Der letzte Teil dieser Ausführungen (*οὔτε ἐμπαθῶς κτλ.*), der sich vermutlich auf die Zwischenbemerkungen des *κορυφαῖος* innerhalb der Epeisodien bezieht, kommt für unsre Zwecke nicht in Betracht, umsomehr der erste Teil, insofern in ihm die allgemein gehaltenen Ausstellungen des Aristophanes näher ausgeführt und durch ein bestimmtes Beispiel belegt werden. Die Frage, wieweit der Scholiast dem Euripides gerecht wird, kann erst nach Untersuchung des ganzen uns vorliegenden Materials beantwortet werden; hier sei nur festgestellt, daß sein Urteil durchaus in der Anschauung des Aristoteles wurzelt. Dies gilt von der alexandrinischen Philologie überhaupt: ein wie wachsames Auge diese bei der Exegese für die Forderung hatte, daß die Chorlieder — um einen von ihr geprägten und in den Scholien vielfach wiederkehrenden Terminus zu gebrauchen — *ἀκόλουθα τῇ ὑποθέσει* seien, das zeigen uns die auf uns gekommenen Überreste ihrer Arbeit, eben die Scholien, die wir gerade deswegen für unsre Zwecke vielfach werden heranziehen können. Noch ein Zeuge für die bis in das

---

[1]) Abhandlungen der K. Bayer. Akademie der Wiss. I. Kl., XXII. Bd., III. Abt., p. 606.

spätere Altertum sich hineinerstreckende Nachwirkung der Aristotelischen Anschauung sei genannt: Horaz[1]). Unter den dramaturgischen Anweisungen, die er in seiner ars poëtica gibt, findet sich folgende für uns wichtige Stelle:

actoris partes chorus officiumque virile
defendat, neuquid medios intercinat actus,
quod non proposito conducat et haereat apte[2]).

Auch hier durchaus Aristotelischer Geist!

Was, wie wir sahen, im Altertum sich traditionell fortpflanzte[3]), das ist wiederum in die moderne Betrachtung des antiken Chores übergegangen. Hinweise auf die von uns zitierten Stellen oder in ihrem Sinne gehaltene, d. h. für Sophokles günstig, für Euripides ungünstig lautende Urteile wird man in jüngeren wie in älteren Werken über griechische Literatur kaum je vergeblich suchen. Eine gründliche Prüfung und Kontrollierung dieser ganzen Anschauungsweise an der Hand des gesamten vorliegenden Materials ist allerdings, wie auch auf manchem verwandten Gebiete, noch immer nicht erfolgt. Ein Versuch, der Lösung dieser Aufgabe näher zu kommen, soll die vorliegende Arbeit sein[4]). Dabei wird es sich vor allem darum handeln, den Tatbestand rein sachlich festzustellen und zu gruppieren, irreguläre Erscheinungen von den regulären zu sondern und eine innere Erklärung der Abweichungen

---

[1]) Seine Abhängigkeit von dem Peripatetiker Neoptolemos bezeugt durch Porphyrio p. 344: in quem librum congessit praecepta Neoptolemi *τοῦ Παριανοῦ* de arte poetica . . .

[2]) de art. poet. 193—195; vgl. auch die folgenden Verse bis 201.

[3]) Vgl. Th. Bergk. Griechische Literaturgeschichte III, p. 139. Zu dem von ihm konstatierten Widerspruch zwischen Theorie und Praxis vgl. die allgemeine Bemerkung Römers Philol. LXV, 1 p. 65.

[4]) Ursprünglich auf Sophokles und Euripides angelegt, mußte dieselbe bei der großen Anhäufung des Stoffes vorläufig auf Sophokles beschränkt werden. Was Euripides betrifft, so werden die für ihn besonders charakteristischen Erscheinungen einstweilen nur anmerkungsweise in ganz groben Umrissen skizziert werden: die Ausführung im einzelnen ist für später vorgesehen.

wenigstens zu versuchen. Wenn damit, was nicht ganz vermieden werden kann, da und dort zugleich eine ästhetische Bewertung verbunden wird, so wird dies stets mit der Vorsicht geschehen, wie sie durch unsre mangelhafte Kenntnis der für den antiken Theaterbesucher geltenden Voraussetzungen geboten erscheint. Die letzte Frage, die wir zu entscheiden haben, wird die sein, inwieweit das von den modernen Gelehrten im ganzen akzeptierte Urteil der Alten mit Hilfe des uns zu Gebote stehenden Materials sich als historisch berechtigt erweisen läßt.

---

## Kapitel 1.

## Bestimmung des Anknüpfungspunktes in der Handlung.

Gehen wir bei unsrer Untersuchung von dem Begriff der *ἀκολουθία* aus, so ergibt sich zunächst folgende Hauptfrage: Welches ist der Punkt im Drama, an den die Chorlieder anzuknüpfen haben? Eine Frage, die bis jetzt noch nicht in voller Schärfe gestellt zu sein scheint.

### § 1. Allgemeine Untersuchung.

Eine einfache Überlegung ergibt, daß die landläufigen Ausdrücke: „Beziehung zum Drama“, „Zusammenhang mit der Handlung“ zu allgemein und unbestimmt sind. Es genügt jedenfalls nicht, daß ein Chorlied nur die dem gesamten Drama zugrunde liegende allgemeine Situation zur Voraussetzung hat; an Chorliedern dieser Art fehlt es allerdings bei den drei Tragikern durchaus nicht[1]),

---

[1]) Für Äschylus z. B. vergl. die Klagelieder der Okeaniden Prometh. 397 ff., 526 ff.; für Sophokles und Euripides vergl. die später anzuführenden Beispiele.

aber das sind Ausnahmeerscheinungen, die später noch im einzelnen behandelt werden müssen. Die Regel ist jedenfalls, daß, wie schon das Wort ἀκολουθία sagt, die Chorlieder dem Gange der Handlung folgen; nur der Teil des Dramas kommt in Betracht, der dem betreffenden Chorlied unmittelbar vorausliegt. Man könnte hier an das ganze vorhergehende ἐπεισόδιον denken; indes, ein solches bildet keineswegs eine letzte innere Einheit, ebensowenig wie der Akt des modernen Dramas: wie dieser zerfällt es in eine größere oder geringere Anzahl von Szenen[1]; diese aber in ihren Einzelheiten widerzuspiegeln, ist nach der Anschauung der alten Erklärer nicht Aufgabe des Chorliedes. Auch hierauf weist uns ihre Terminologie hin: wenn sie ein Chorlied daraufhin prüfen, ob es ἀκόλουθον τῇ ὑποθέσει ist oder nicht, so denken sie bei ὑπόθεσις bekanntermaßen nicht an die Einzelheiten, sondern vielmehr an die wesentlichen Grundzüge der Fabel eines Stückes[2]. Diese allein sind es, die für uns in Betracht kommen. Wir definieren also: der Punkt der Anknüpfung an das Drama ist normaler Weise innerhalb der letzten allgemeinen Entwicklungsstufe gelegen, welche die Handlung unmittelbar vor dem betreffenden Chorlied erreicht hat; eine Bestimmung, die für die übergroße Mehrzahl der zu behandelnden Chorlieder zutreffen wird[3].

Nun gilt es, diesen Anknüpfungspunkt selbst noch näher zu umschreiben. Wir stehen dabei vor der wichtigen Frage: ist er zugleich auch der eigentliche objektive Kernpunkt der vorausgehenden

---

[1]) Vgl. Arnoldt a. a. O. p. 35 ff.

[2]) Vgl. die Definition von στάσιμον Schol. zu Eur. Phön. 202 als μέλος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἀνῆκον.

[3]) Ausnahmen, die auch hier nicht fehlen, werden besonders besprochen werden. — Mit unsrer Definition übereinstimmend J. Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte III³, p. 219 oben.

Entwicklung? oder: haben die Chorlieder den Zweck, das, was sich eben vor den Augen der Zuschauer abgespielt, in sich zusammenzufassen, etwa den inneren Sinn des Geschehenen in die reinste Form zu bringen? Diese Anschauung war einst und ist auch wohl heute noch weit verbreitet. So schreibt, um einen der hervorragendsten Vertreter derselben zu nennen, K. O. Müller in seiner berühmten „Geschichte der griechischen Literatur“ [1]: „... insbesondere dienen die Stasima dazu, mitten im Drange und der Unruhe der Handlung die Sammlung des Geistes, die dem Griechen für den Genuß eines Kunstwerks notwendig erschien, zu erhalten und von der Handlung gleichsam das Zufällige, Persönliche abzustreifen und die innere Bedeutung derselben, den darin liegenden Gedanken umso klarer herauszustellen.“ Sein Urteil beruht auf der von ihm a. a. O. vorausgeschickten Grundanschauung, daß „der Chor im ganzen nach einem treffenden Ausdruck den idealischen Zuschauer darstellt, dessen Betrachtungsweise der Dinge die Auffassung der versammelten Zuschauer lenken und beherrschen soll.“ Nun hat aber die moderne exakte Forschung gerade das Unzutreffende jenes bekanntlich von A. W. Schlegel ausgegebenen Schlagwortes vom „idealischen Zuschauer“ mehr und mehr aufgedeckt[2]. Beim Wegräumen der letzten Stützen dieser romantischen Konstruktion in bescheidener Weise mitzuarbeiten, soll nicht der letzte Zweck der vorliegenden Untersuchung sein. Daß der Chor des Sophokles durchaus nicht jenes Maß von Objektivität der Handlung gegenüber besitzt, das ihm als dem idealen Zuschauer zukommen müßte, mögen gleich einige Beispiele zeigen, mit denen wir zugleich

---

[1] II, p. 63; vgl. auch das übereinstimmende Urteil von A. Boeckh, Antigone griechisch und deutsch 1884, p. 134.

[2] Vgl. die zutreffende Bemerkung J. Burckhardts a. a. O. p. 224.

unsre Hauptaufgabe, die Durchforschung und Feststellung des Tatbestandes, im einzelnen in Angriff nehmen.

Oed. tyr. 1086 ff. Schon ist die Handlung soweit gediehen, daß der Zuschauer ebenso deutlich wie Jokaste, die eben schaudererfüllt hinweggeeilt ist, die baldige Enthüllung der gräßlichen Wahrheit voraussieht. Der Chor aber zeigt dieselbe geradezu wahnwitzige Verblendung wie Oedipus: von der zukunftsfreudigen Stimmung des Helden (vgl. V. 1080—83) geradezu mitfortgerissen feiert er, „ohne den Widerspruch seines Glaubens mit dem unheilvollen Orakel zu empfinden“[1]), die geheimnisvoll übernatürliche Geburt seines Herrn in rauschenden Tönen, die im grellsten Gegensatz zur Wirklichkeit stehen.

Antig. 1115 ff. Kreon hat, durch die furchtbare Drohung des Teiresias erschreckt (V. 1095), auf den Rat des Chores (1100 f.) die Bestattung des Polyneikes angeordnet und ist eben selbst weggeeilt, um sein an Antigone begangenes Unrecht durch persönliches Eingreifen wieder gut zu machen. Während nun der Zuschauer sich der düsteren Ahnung, daß die reuige Umkehr Kreons zu spät komme (vgl die bestimmte Weissagung 1066 ff., 1078 f.), nicht erwehren kann, erweckt diese Umstimmung in dem Chor die freudigste Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang:[2]) in dem Augenblick, wo das Unglück über das Königshaus bereits hereingebrochen ist, ruft er noch in völliger Ahnungslosigkeit den göttlichen Schutzherrn Thebens an, er möge in seiner Herrlichkeit erscheinen und die Stadt von Schuld und Not erlösen.

---

[1]) Schneidewin-Nauck, Sophokles [6] Anmerkung zu der Stelle (nach dieser Ausgabe ist zitiert).

[2]) Völlig ausgeschlossen wäre die Möglichkeit einer Wendung zum Guten ja an sich noch nicht (vgl. V. 1024 ff.); darin liegt ein gewisser Unterschied zwischen dem vorliegenden und den beiden andern herangezogenen Hyporchemen (Oed. tyr. 1086 ff. und Aias 693 ff.).

Aias 693 ff. Hier erscheint die Verkennung des wahren Sachverhalts vonseiten des Chores noch auffallender als in den beiden eben besprochenen Stellen. Denn während dort die im Augenblick am meisten hervortretenden Personen des Stückes den Irrtum des Chores nicht nur teilen, sondern ihm in demselben geradezu vorangehen, hat hier der Held in zwar dunklen, aber für den tiefer Blickenden hinlänglich deutlichen Worten (646 ff.) auf den von ihm geplanten Selbstmord angespielt. Kaum ist er abgetreten, seinen unseligen Entschluß auszuführen, so stimmt der Chor, der, seinen Herrn gründlich mißverstehend, an eine tatsächliche Sinnesänderung desselben glaubt (vgl. V. 706 u. 716), ein fröhliches Tanzlied an (vgl. V. 702 und das Scholion z. d. St.: *ὄρχησιν ποιοῦνται*): auch hier derselbe Kontrast zwischen der Wirklichkeit und dem Wahne des kurzsichtigen, in der Handlung befangenen Chores.

Daß der Dichter derartige Gestaltungen nicht ohne bestimmte künstlerische Absicht geschaffen haben kann, lehrt schon die auffallende Wiederkehr solcher *ὑπορχήματα* unmittelbar vor der Katastrophe in drei der erhaltenen Sophokleischen Dramen. Daß auch die Alten ihr Augenmerk schon auf diesen Punkt richteten, zeigt das Scholion zu Aias 693: *εὐεπιφορὸς δὲ ὁ ποιητὴς πρὸς τοιαίτας μελοποιίας ὥστε ἐντιθέναι τι καὶ τοῦ ἡδέος*[1]). Erschöpfend ist allerdings diese Erklärung nicht; darauf hat Römer an der p. 8 angeführten Stelle, an der er die ganze uns beschäftigende Frage kurz berührt, nachdrücklich hingewiesen: „der letzte (d. h. der von dem Scholion angeführte) Grund ist nicht oder doch nicht allein für den Dichter maßgebend gewesen, sondern ein viel

---

[1]) Der antike Mensch hat hier offenbar anders empfunden als wir: unserm modernen Gefühl widerstrebt dieses künstliche Hinausschieben der Katastrophe; vgl. A. Wilbrandt, „Sophokles' ausgewählte Tragödien“ p. 17.

wichtigerer und höherer: das Hinausheben der Zuschauer über den in Illusion befangenen Chor und über die Personen des Dramas". Wir können diesen überaus fruchtbaren Gesichtspunkt nicht weiter verfolgen; wir begnügen uns, die für unsere Zwecke bedeutsame Frage hier anzuknüpfen: wie kann ein Chor, den der Dichter um bestimmter künstlerischer Wirkungen willen sogar mehr als die Zuschauer in Illusion befangen sein läßt, dazu bestimmt gewesen sein, durch seine „Betrachtungsweise der Dinge die Auffassung des versammelten Volkes zu lenken und zu beherrschen?" [1]) Es war so wenig seine Aufgabe, „den geistigen Gehalt der Handlung auszusprechen",[2]) daß er selbst da, wo er die dramatische Situation klar durchschaut, keineswegs immer den für die Entwicklung der Handlung objektiv bedeutsamsten Punkt hervorhebt, auf den es doch in jenem Fall wesentlich ankommen müßte.

Folgende Beispiele mögen das zeigen:

Oed. tyr. 863 ff. Der Angelpunkt der vorausgehenden dramatischen Entwickelung ist die Frage nach dem Mörder des Laius, die wiederum ein kleines Stück ihrer Lösung entgegengeführt wurde. In dem folgenden Chorlied findet sich nur beiläufig eine ganz allgemein gehaltene Anspielung auf die Erforschung des Mörders (V. 879—81); der eigentliche Gegenstand, mit dem sich der Chor hier — und zwar sehr ernsthaft — auseinandersetzt, ist die blasphemische Herabsetzung der Seherkunst durch gewisse Äußerungen der Jokaste (V. 708 ff., 851 ff., vgl. Schol. zu 863), die innerhalb des Ganges der Handlung nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck gewesen sind.

Elektr. 472 ff. Der eigentliche Fortschritt der Hand-

---

[1]) Vgl. auch p. 45 Anm. 2.

[2]) A. Boeckh a. a. O.

lung im ersten Epeisodion besteht darin, daß Elektra von der Klage, der (passiven) Hingabe an den Schmerz (vgl. den Prolog) zur Aktivität übergeht und schließlich sogar Chrysothemis zu einem entschiedenen Schritt zu bewegen weiß (413 ff., 466). Das folgende Stasimon ignoriert dies völlig; woran es anknüpft, ist ein dramatisches Nebenmotiv: die — von Elektra allerdings mit viel Temperament aufgenommene (411, 459 f.) — beiläufige Mitteilung des nächtlichen Traumgesichtes der Klytaimestra durch Chrysothemis.

Diese überaus schwerwiegende, bis jetzt aber soviel wir sehen noch nicht beachtete Tatsache der Anknüpfung an ein dramatisches Nebenmotiv bestimmt uns zur entschiedensten Ablehnung der oben gekennzeichneten Auffassung des antiken Chores als des idealisierten Zuschauers. Steht, so schließen wir, die dramatische Lyrik nicht einmal dem äußeren Gange der Handlung, den einfachen Tatsachen der *ὑπόθεσις* als objektiver Faktor gegenüber, so kann noch viel weniger davon die Rede sein, daß sie, was von den älteren Forschern auch Bernhardy[1]) zurückweist, „den Grundgedanken der Dichtung von Stufe zu Stufe hervorheben und bei jedem Ruhepunkt der Handlung die Momente der über dem Ganzen ruhenden Idee gleichsam kommentieren" solle. Ob und wieweit man überhaupt beim antiken Drama von einer solchen „über dem Ganzen ruhenden" Idee reden kann, ist eine Frage für sich, der gegenüber sich die moderne Forschung ungleich vorsichtiger und nüchterner verhält als das romantische Zeitalter.[2]) Wie wenig es jedenfalls dem antiken Dramatiker darauf ankam, durch den Chor als sein „Organ" die „Idee" eines Stückes aussprechen zu lassen, kann man daraus ersehen, daß er die

---

[1]) „Grundriß der griechischen Literatur" (1872) II p. 324.

[2]) Vgl. die interessanten Ausführungen von Wilamowitz, Herakles I p. 115 ff.

Stelle des Dramas, die ihm die beste Gelegenheit dazu böte, die Schlußanapäste des Chores unbenutzt läßt: entweder treten diese aus dem Rahmen des „Zufälligen, Persönlichen", das sie nach O. Müllers Auffassung doch „abstreifen" müßten, überhaupt nicht heraus (vgl. Philokt., Oed. col., Elektra); enthalten sie aber so etwas wie einen allgemeinen Gedanken, so ist dieser, wie in der Antigone, als die Widerspiegelung des Eindruckes, den die eben erst zum Abschluß gekommene Katastrophe in dem Chor hervorgerufen hat, lediglich auf den letzten Teil des Dramas, nicht auf das Ganze zu beziehen; andrerseits aber ist der sentenziöse Ausspruch, den Sophokles — und hauptsächlich Euripides [1]) — an den Schluß mehrerer Dramen gesetzt hat (vgl. Aias, Oed. tyr.) [2]), so allgemein gehalten, daß er, wie Wilamowitz zu den Euripideischen Schlußsentenzen bemerkt, hinter jedem attischen Drama stehen könnte.

Scheiden wir also nach alledem den farblosen, unfruchtbaren Gedanken an eine (mehr oder weniger mechanische) Widerspiegelung der Hauptmomente der Handlung oder gar der über dieser ruhenden „Idee" von vornherein aus unsrer Betrachtungsweise grundsätzlich aus; erst dann werden wir dem individuellen Leben, das tatsächlich in der dramatischen Lyrik der Griechen herrscht, überhaupt gerecht werden können.

Woher sie dieses in Wahrheit empfängt, welches der Boden ist, aus dem heraus sie sich organisch entwickelt, das zeigen eben die angeführten Beispiele, die sich leicht vermehren ließen: das 2. *στάσιμον* des Oed. tyr. knüpft an die jedes fromme Gemüt aufs tiefste erschütternde

---

[1]) Vgl. Wilamowitz a. a. O.

[2]) Vgl. Schneidewins treffende Bemerkung „Einleitung zum Oedipus tyrannos", p. 18 oben. Im übrigen ist die Echtheit und die Verteilung der Schlußverse des Oed. tyr. zweifelhaft (vgl. Schneidew.-Nauck, krit. Anhang).

Blasphemie der Jokaste, das 1. *στάσιμον* der Elektra an die die Heldin geradezu elektrisierende Mitteilung des Traumgesichtes der Klytämestra an. In beiden Fällen ist das für die Wahl des Anknüpfungspunktes positiv ausschlaggebende Moment die Wirkung auf das Gemüt der die Handlung als Selbstbeteiligte miterlebenden Choreuten, also ein rein subjektives Moment.

Diese Tatsache bleibt auch dann vollauf zurecht bestehen, wenn der Anknüpfungspunkt zugleich der objektiv bedeutsamste Punkt der vorausgehenden dramatischen Entwicklung ist, was wohl meist der Fall ist; um einige Beispiele zu nennen: beim 4. *στάσ.* des Oed. tyr. (1186 ff.) ist es der jähe Sturz des Helden, im 2. *στάσ.* der Elektra der Konflikt zwischen den beiden verschieden gearteten Schwestern. Allein dieses Zusammenfallen der beiden Punkte ist etwas durchaus Akzessorisches und darum für unsre Betrachtung völlig gleichgültig. Die Hauptsache bleibt: wesentlich durch das Hinüberströmen des im Drama pulsierenden individuellen Gefühlslebens in die chorische Lyrik wird eine organische Verbindung zwischen beiden Elementen, Chorlied und Handlung, sich herstellen lassen; je lebhafter die Handlung, je eindrucksvoller sie für den an ihr persönlich interessierten Chor ist, desto unmittelbarer wird sich das Verhältnis zwischen ihr und der chorischen Lyrik gestalten[1].

---

[1] Dieselbe Innigkeit gefühlsmäßiger Beziehungen zwischen Chorlied und Handlung findet sich übrigens auch bei Euripides in einer ganzen Reihe von *στάσιμα* (vgl. p. 53, Anm. 2).

## § 2. Untersuchung einzelner Typen.

### I. Chorlieder als Widerhall eines Schlussakkords.

Diese Unmittelbarkeit der gegenseitigen Beziehungen wird dann am klarsten zutage treten, wenn die Handlung nicht, wie es vielfach der Fall ist, am Schlusse eines Epeisodions ruhig ausklingt, sondern gerade gegen das Ende sich zuspitzt und noch einmal zu gewaltigem Aufschwung sich erhebt. Einen Fall dieser Art haben wir bereits im 3. *στάσ.* des Oed. tyr. (1086 ff., vgl. p. 11) kennen gelernt, ein zweites Beispiel sei hier noch hinzugefügt:

Trach. 205 ff. Eben hat ein Bote die bevorstehende glückliche Rückkehr des Herakles gemeldet (180 ff.); voll Jubel über diese langersehnte, kaum mehr erhoffte Freudenbotschaft hat Dejanira, einem echt menschlichen Drange ihres Herzens folgend, alle Frauen ihrer Umgebung aufgefordert, durch ein fröhliches Lied das Heil, das ihr widerfahren, weithin zu verkünden (202—204). Der Chor erfüllt sofort den Wunsch der Herrin: der Gesang, den er jetzt anstimmt, ist der reinste Ausdruck der alle Herzen erfüllenden Freude des Augenblickes, ein Widerhall des gewaltigen Schlußakkordes, in den die vorausgehende Szene ausgeklungen ist.

Fälle dieser Art[1]) machen es vollkommen klar, wie wesentlich es bei der Wahl des Anknüpfungspunktes auf das im Augenblick subjektiv eindrucksvollste, nicht auf das objektiv bedeutsamste Moment der Handlung ankommt.

---

[1]) Völlig übereinstimmende Parallelen bei Euripides nicht zu finden.

## II. Illustrierende Chorlieder.

Der Augenblickscharakter der dramatischen Lyrik tritt uns besonders in einer weiteren, ziemlich zahlreichen Gruppe von Chorliedern entgegen, zu der wir uns nunmehr wenden wollen. Wir nennen sie kurz die „illustrierenden", deswegen, weil sie ein gleichzeitiges dramatisches Ereignis[1]), unter Umständen auch einen bestimmten Zustand, in dem sich im Augenblick eine Bühnenperson befindet, durch die Mittel der Lyrik zur Darstellung bringen, gewissermaßen „illustrieren".

Was wir darunter verstehen, mögen folgende Beispiele zu voller Klarheit bringen, die wir in 2 Gruppen einteilen:

1.

Elektra 1384 ff. Zweierlei hat die vorausgehende Entwicklung der Handlung mit sich gebracht: die *ἀναγνώρισις* der Geschwister und den Beschluß derselben, den Muttermord sofort auszuführen. Auf das erstere Moment, das innerhalb des Dramas einen ziemlich breiten Raum eingenommen hat (V. 1098—1287), greift der Chor mit gutem Grunde nicht mehr zurück: allgemeine Sätze, etwa über die Geschwisterliebe, würden jetzt sicherlich nur taube Ohren finden; vor dem überwältigenden Eindruck des gegenwärtigen Augenblicks verblaßt alles weiter Zurückliegende, mag es auch an sich noch so wirkungsvoll gewesen sein. Wir sehen wieder: je lebhafter erregt, je packender jeweils die Szene ist, desto dramatischer ist auch die chorische Lyrik gehalten; eine Flucht in die

---

[1]) Voraussetzung ist dabei, daß die Handlung während der betreffenden Chorgesänge vorwärts schreitet; der Satz, daß die Stasima in den „Ruhepausen" gesungen werden (Burckhardt a. a. O.), bedarf also einer Modifikation, wie sie der Herausgeber der Griechischen Kulturgeschichte — allerdings nicht völlig zutreffend (vgl. p. 23 Anm. 3) — gegeben hat.

Allgemeinheit, ein Sichergehen in mehr oder weniger von der Handlung sich entfernenden Gemeinplätzen ist hier völlig ausgeschlossen. Daher denn auch der Blick nicht auf die Vergangenheit, sondern auf die lebendige Gegenwart mit ihrem Hangen und Bangen gerichtet ist: während der Chor den Verschworenen, die eben ins Haus gegangen sind, um dort das blutige Rachewerk zu vollenden, im Geiste folgt, taucht mit einem Male vor seiner erregten Phantasie — so stark erlebt er den hochgespannten Augenblick mit — eine Vision auf; es ist ihm, als sehe er, wie die strafenden Götter (1385, 1388) mit Orestes ins Haus eindringen, ihm bei seiner gerechten Tat (1391—1397) ihren Beistand zu verleihen (vgl. als Analogon bei Euripides Jon 1048 ff.).

Der Zweck, den der Dichter bei dieser Gestaltung verfolgt, ist klar: durch die Hereinziehung der übersinnlichen Mächte soll der gegenwärtige Moment, der Höhepunkt der dramatischen Entwickelung, auch äußerlich ins Grandiose gesteigert werden, nicht etwa, wie Muff meint[1]), etwas von seiner Furchtbarkeit verlieren.

Dabei ist etwas noch besonders zu beachten: das Chorlied ist auffallend kurz[2]), es enthält nur Strophe und Gegenstrophe. Langatmige Ausführungen könnten hier der Gesamtwirkung nur schaden; in der Beschränkung auf eine kraftvolle Kürze zeigt sich so recht die dramatische Meisterschaft des Sophokles.

Oed. col. 1044 ff. Theseus hat die Verfolgung der Thebaner, die Oedipus' Töchter mit Gewalt weggeführt, nicht nur angeordnet (897—99), sondern er ist auch selbst aufgebrochen (1019 ff.), um am Kampfe teilzunehmen. Dieses ist der Punkt, auf den die lediglich mit Rücksicht auf ihr hohes Alter zurückbleibenden Greise (*οἱ κατὰ τὸν*

[1]) „Die chorische Technik des Sophokles" (Halle 1877), p. 143.

[2]) Den Hinweis auf die Wichtigkeit dieses Punktes verdanke ich, wie so manche andere wertvolle Anregung, meinem Lehrer Römer.

*χορὸν ἄλλως προβεβηκότες τὴν ἡλικίαν κτλ.* schol.) jetzt ganz naturgemäß ihr volles Interesse richten (V. 1044). Während draußen die Schlacht tobt, geben sie im Liede den Gefühlen Ausdruck, die ihre Herzen in diesem Augenblick bewegen: mit lebendiger Anschaulichkeit malt sich ihre erregte Phantasie Ort (1044—64), Verlauf und Ausgang (1065—84) der Schlacht aus, in heißem Gebete fleht ihr frommer Sinn die Götter um Verleihung des Sieges an (1085—95), und dies in einem Augenblick, da dieser vielleicht schon erfochten ist. Ergeht sich der Chor auch nur in Vermutungen (V. 1054, 1075), so ist das Ganze doch ein so farbenprächtiges Schlachtgemälde, daß eine *ῥῆσις ἀγγελική* bei aller „historischen" Treue den Hergang des Kampfes nicht lebendiger veranschaulichen könnte. Wie sehr der Dichter selbst sich dessen bewußt war, geht aus der auffallenden Tatsache hervor, daß er nachher keines der Zurückkehrenden über den Verlauf der Schlacht und die Befreiung der Töchter im einzelnen berichten läßt[1]).

Wir sehen: das vorliegende Chorlied erscheint so eng mit der Handlung verknüpft, so sehr in ihrem Dienste stehend, daß es sogar ein Stück derselben ersetzt und, indem es die Handlung von einem Epeisodion zum andern weiterleitet, selbst zu einem unentbehrlichen Bestandteil der dramatischen Komposition wird.

Ein interessantes Seitenstück hiezu enthält dasselbe Drama im 4. Stasimon (O. C. 1556 ff.). Ödipus hat eben, nachdem er seinen letzten Willen kundgetan (1500 ff.), den Gang zum Sterben angetreten. Der Chor, in scheuer Ehrfurcht zurückbleibend, begleitet ihn im Geiste, indem er in andächtigem Gebete die unterirdischen Götter anfleht, den lebensmüden Greis (1565 ff.) in Gnaden bei sich

---

[1]) Vgl. darüber, wie über diese ganze Gruppe von Chorliedern Wilamowitz, Heracles, II, p. 215.

aufzunehmen. Kaum ist das Lied verklungen, so wird auch schon durch die Botschaft von dem wunderbar-geheimnisvollen Verschwinden des Helden (1579 ff.) die Erhörung des Gebetes unmittelbar bestätigt; dieses selbst erscheint somit als eine wenn auch nicht in den Einzelheiten, so doch — und das ist ja doch die Hauptsache — in der Gesamtstimmung getreue Schilderung des seligen Endes, das der große Dulder gefunden.

In diesen drei Chorgesängen tritt uns als gemeinsamer Zug entgegen, daß sie alle die Schilderung, „Illustration" eines nur gedachten, ideellen, also nicht sinnlich wahrnehmbaren Ereignisses enthalten[1]). Der Dichter hat hier, um mit Wilamowitz zu reden[2]), „die so selten erreichte Aufgabe erfüllt, daß eine Handlung, die wir nicht sehen, doch mit der ganzen Stärke der Gegenwart auf unsre Empfindung wirkt."

2.

Demselben Zweck der Illustration können Chorlieder nun auch dann dienen, wenn das Ereignis, bezw. der Zustand, den sie zum Gegenstand haben, vor den Augen der Zuschauer sich vorbereitet und abspielt[3]); der Zweck, den der Dichter in diesem Falle verfolgt, ist offenbar der, den Eindruck des betreffenden Ereignisses oder Zustandes durch die Wirkung des begleitenden Liedes zu verstärken. Als Beispiele seien erwähnt:

---

[1]) Chorlieder dieser Art bei Euripides sehr häufig: Med. 976 ff., 1251 ff., Hippol. 732 ff., Heraklid. 748 ff., Hiket. 598 ff., Helen. 1451 ff., Bakch 977 ff., Phön. 1284 ff, Kykl. 356 ff., 608 ff.: ein Beweis seiner außerordentlichen Begabung für schildernde Poesie (vgl. p. 25 Anm.).

[2]) a. a. O., p. 214.

[3]) Die Handlung schreitet demnach, wenn auch nur in vereinzelten Fällen, während der „Ruhepunkte" auch auf der Bühne vorwärts; dies hat der Herausgeber von Burckhardts Kulturgeschichte (vgl. p. 20 Anm. 1) offenbar nicht beachtet.

Trach. 954 ff. Zwei dramatische Momente, beide gleich wirkungsvoll, sind unmittelbar aufeinander gefolgt: der V. 871 ff. gemeldete Tod der Dejanira und die Nachricht von der bevorstehenden Heimkehr des todwunden Herakles (951). Während der Chor noch schwankt, wen von den beiden Unglückseligen er mehr beklagen solle (947—53), erscheint schon der traurige Zug der Gefolgsmannen, die ihren Herrn auf einer Bahre bringen (959—61). Immer näher kommen sie, langsam und leise, um den vor Erschöpfung eingeschlafenen Helden nicht zu wecken (965 bis 970): dies wird in dem Chorlied mit solcher Anschaulichkeit geschildert, daß schon die Worte des Chores eine lebendige Anschauung davon geben, mit welch rührender Behutsamkeit der schlummernde Kranke von den rauhen Kriegern (966 f.) behandelt wird.

Philokt. 201 ff. Während der Chor noch ganz von der Betrachtung der unglücklichen Lage des Philoktet hingenommen ist (V. 168—200), dringt plötzlich aus der Ferne der Klagelaut des gefürchteten Helden an sein Ohr (201 ff.); immer lauter und erschütternder klingen die Weherufe des Nahenden, immer mehr steigert sich die Angst der Choreuten. Jetzt steht dieser auch schon leibhaftig vor ihren erschrockenen Augen. Lebendiger könnte die furchtbare Größe des einsamen Helden gar nicht vergegenwärtigt werden als durch diese kleine Szene, wie sie der dritte Teil der Parodos darstellt (201—218).

Der Illustration dient noch ein weiteres Chorlied desselben Dramas: Philokt. 827 ff. Kaum ist der Held, erschöpft von seinem Leiden, eingeschlafen (821—26), so ruft der Chor in leisem Gebete den Hypnos an, er möge erscheinen und den Schlummernden in seinem Banne festhalten (827—31); Wort und Weise ist ganz die eines sanften Schlummerliedes[1]), in dem die Stimmung des

---

[1]) Zu Trach. 954 ff. und Phil. 827 ff. vgl. die interessante Ab-

Augenblickes ihren zartesten Ausdruck findet: ein lyrisches Verweilen bei der Ausmalung eines Zustandes, wie es sich bei Sophokles nur an der vorliegenden Stelle findet. Und auch hier müssen wir ihm, dem zielbewußten Dramatiker, dieselbe weise Selbstbeschränkung nachrühmen wie oben (p. 21) bei der Behandlung von Elektra 1384 ff. Die Versuchung, dem lyrischen Element einen — vielleicht unverhältnismäßig — breiten Raum zu gewähren, lag wohl nirgends so nahe wie gerade hier; Sophokles hat es auf ganz wenige Zeilen beschränkt (V. 827—31) [1]. Dazu kommt, daß ihm das Lyrische durchaus nicht Selbstzweck ist, sondern seinerseits wiederum dramatischen Zwecken dient: was dem Chor jenes stimmungsvolle Gebet eingibt, ist der dramatisch wohlbegründete Wunsch, der anhaltende Schlummer des Philoktet möge dem zaudernden Neoptolemos als willkommene Gelegenheit dienen, dem Helden den Bogen zu rauben, den er ihm mit Rücksicht auf seinen körperlichen Zustand kurz vorher (V. 763 ff.) vertrauensvoll übergeben. Der Aufforderung an Neoptolemos, er möge diese Gelegenheit nicht unbenutzt vorübergehen lassen, ist nun auch der übrige, größere Teil des Chorliedes gewidmet.

Antig. 944 ff. Eben wird die Heldin (auf ihre Anwesenheit deutet die zweimalige Anrede: zu Anfang (949) und zu Ende (988) des Gesanges; vgl. Elektra 121) von

---

handlung von Dieterich: „Schlafscenen auf der attischen Bühne". Rheinisches Museum 46, p. 26—46.

[1]) Euripides läßt diese dramatische Ökonomie dann und wann stark vermissen: intime Milieuschilderung und Stimmungsmalerei — allerdings ein Gebiet, auf dem er Meister ist — finden sich in seinen Chorliedern zuweilen in einer Ausführlichkeit, die der Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Gesamtwerkes (ἓν καὶ ὅλον) nicht eben dienlich ist: Alk. 568—96, Med. 824—45, Hippol. 121—129, 732—51, Hek. 456—74, Iph. Taur. 392—436, 1106—81, Jon 184—218, 492—509 usw. (Im einzelnen läßt sich freilich das Lyrische eher nachfühlen als zahlenmäßig nachweisen.)

den Schergen des Kreon hinweggeführt, dem Grabgewölbe zu, in dem sie, lebendig eingemauert, den Tod des Verschmachtens finden soll. Ein gewaltiges, im einzelnen in seinen Beziehungen zur Handlung schwer verständliches Chorlied (vgl. p. 83 ff.) begleitet sie auf ihrem Todesgang: wir könnten es — modern gesprochen — einen „Trauermarsch auf den Tod der Heldin“ nennen. Der „Illustration“ dient es insofern, als durch seine wuchtigen Rhythmen, denen auch der pomphafte mythologische Inhalt entspricht, der Eindruck des eben vor den Augen der Zuschauer sich vollziehenden Ereignisses — gewiß eines der bedeutsamsten und wirkungsvollsten Momente des Dramas — ins Grandiose gesteigert werden soll.

Wir schließen damit diese Gruppe von Chorliedern ab; die für sie besonders charakteristische Gebundenheit an die Situation des Augenblicks wird klar genug hervorgetreten sein. Einen Teil von ihnen können wir noch unter einem weiteren Gesichtspunkt betrachten, wodurch wir zugleich unserm Ziele — der endgültigen Bestimmung des Punktes der Anknüpfung an die Handlung — einen Schritt näher kommen werden.

### III. Ausblicke auf den weiteren Verlauf der Handlung.

El. 1384 ff., O. C. 1044 ff., 1556 ff. ist das dargestellte Ereignis, objektiv betrachtet, zwar ein gleichzeitiges; es vollzieht sich tatsächlich bereits in dem Augenblick, in dem das betreffende Chorlied gesungen wird[1]); auch der

---

[1]) Daß dabei der zeitlichen Wahrscheinlichkeit nicht allzuängstlich Rechnung getragen wird (bes. O. C. 1044 ff.), ist nicht befremdlich, weil auch sonst, wo es sich um das *προκόπτειν τὴν ὑπόθεσιν* handelt, in der attischen Tragödie nicht ungewöhnlich. „In der Poesie gibt es keine Chronologie und Topographie, wenigstens nicht in der tragischen.“ Fr. Blass, Die Interpolationen in der Odyssee. Halle 1904. Vgl. auch die von ihm aus Aeschylus' Agamemnon und Euripides' Hiketiden beigebrachten Belege (p. 16 f.). Auch Aias 148—52 gehört hierher (vgl. darüber p. 30. Anm. 1).

Zuschauer empfindet es dank der lebhaften Schilderung als etwas Gegenwärtiges. Anders der Chor: für ihn, dessen Phantasie der realen Handlung vorauseilt, handelt es sich um etwas Zukünftiges, dessen Erfüllung erst durch den weiteren Verlauf des Dramas (im nächsten Epeisodion) bestätigt wird. Derartige Ausblicke in die Zukunft finden sich auch sonst noch[1]), so:

Phil. 718—29. Nachdem der Chor in dem ersten, weitaus umfangreicheren Teile des *στάσιμον* (676—717) die Leiden des Philoktet, wie wir gegen Schneidewin[2]) und Chr. Cavalin[3]) annehmen, mit wirklicher innerer Teilnahme in den lebhaftesten Farben ausgemalt hat, spricht er die nach unserer — später (p. 42) ausführlich zu begründenden — Meinung durchaus ernst gemeinte Hoffnung aus, das trostlose Geschick des Helden werde sich nun doch zum Besseren wenden (*εὐδαίμων ἀνύσει* V. 720), Neoptolemos werde ihn seinem Wunsche gemäß in die Heimat zurückgeleiten: ein bedeutsamer Hinweis auf diejenige Lösung der Frage, die später Neoptolemos nach langem Schwanken in dem Augenblicke findet, wo in ihm — wie eben jetzt im Chor — das Gefühl reiner Menschlichkeit zum Durchbruch gelangt (1402); von dem Standpunkt aus, den dort Neoptolemos, hier der Chor einnimmt, in der Tat die einzig mögliche Lösung.

Trach. 821—40. An die eben von Hyllos gebrachte Nachricht von der vernichtenden Wirkung, die das von Dejanira dem Herakles in gutem Glauben gesendete Gewand ausgeübt habe, knüpft der Chor zunächst an; zugleich aber richtet er seinen Blick auf einen höchst bedeutsamen Punkt der Zukunft: er erinnert sich des —

---

[1]) Bei Euripides hauptsächlich Alk. 597 ff., Hipp. 525 ff., El. 483 ff., Helen. 1495 ff., Iph. Taur. 447 ff. — Für Sophokles vgl. auch noch p. 58 (Elektra 472 ff.).

[2]) „Einleitung zum Philoktetes“, p. 15.

[3]) Sophoclis Philocteta (Lund 1875), p. 132.

was besonders beachtenswert erscheint, im bisherigen Verlauf der Handlung noch nicht erwähnten[1]) — Orakels, demzufolge Herakles nach Ablauf von zwölf Jahren von allen Leiden und Mühsalen erlöst werden sollte. Der Sinn dieses Götterspruches wird nun mit einem Male dem Chore klar: unter der Erlösung, von der der Gott geredet, könne nichts anderes als der Tod gemeint sein, der ihm jetzt, wo das Gift an ihm zehre, völlig gewiß sei (V. 831 ff.). So klingt zum erstenmal das Motiv hier an, das weiterhin den Schluß des Dramas beherrschen soll (vgl. V. 1164—72): der Tod als Erlöser. Das Chorlied bekommt dadurch naturgemäß eine ganz besondere Bedeutung innerhalb der Gesamtkomposition des Stückes.

Auch das 5. Stasimon desselben Dramas (Tr. 947 ff.) kann hier noch einmal erwähnt werden, insofern als die Heimkehr des Herakles, die den Chor beschäftigt, zunächst wenigstens ein noch zu erwartendes Ereignis ist (vgl. V. 951 *τάδε δὲ μένομεν ἐν ἐλπίσιν*)[2]).

Fragen wir auch hier, warum der Chor gerade diese Punkte aus der Handlung herausgreift, so wird sich dieselbe Antwort wie bisher ergeben: es sind eben wieder die Punkte, die die gemütliche Teilnahme desselben in besonderem Maße in Anspruch nehmen. Also auch hier wieder ist der subjektive Eindruck der wesentlich entscheidende Faktor.

## IV. *Πάροδοι.*

Gilt nun dieses Gesetz, das sich nach unsern bisherigen Untersuchungen immermehr als ein allgemeingültiges zu erweisen scheint, auch für die Fälle, in denen

---

[1]) Die Überlieferung *ὁπότε τελεόμηνος ἐκφέροι δωδέκατος ἄροτος* (824 f.) schließt eine Beziehung auf das V. 76 ff., 155 ff., 821 ff. erwähnte Orakel aus (vgl. Schn.-N. Anm. z. d. St.).

[2]) Unbewußte Hinweise auf die weitere Entwicklung Aias 635 und O. C. 707 ff. (vgl. p. 57, Anm. 2).

der Chor überhaupt noch nicht unter dem unmittelbaren Eindruck der Handlung gestanden hat? Dies das Problem, vor das wir uns durch eine weitere Gruppe von Chorliedern, die *πάροδοι*, gestellt sehen. Das Besondere an ihnen liegt darin, daß der Chor bei seinem Einzug die Entwicklung, welche die Handlung im Prolog genommen hat, entweder gar nicht (Antigone) oder nur im Umriß (Aias, Oed. Col.) kennt oder daß er nur in die allgemeinen Voraussetzungen des Stückes eingeweiht ist (Oed. tyr., Electr., Trach., Phil.). Was den Anknüpfungspunkt betrifft, so ergibt sich hier offenbar eine doppelte Möglichkeit: entweder ist er der Sphäre entnommen, aus der der Chor eben herkommt, oder aus der, in die er durch das Betreten der Orchestra in diesem Augenblicke versetzt ist.

1.

Beide Möglichkeiten finden sich bei Sophokles[1]), die letztere — wiederum charakteristisch für den Dramatiker Sophokles — in der überwiegenden Mehrzahl: Aias, Trach., Elektr., Philokt., Oed. Col. Hier nimmt der Chor sofort bei seinem Auftreten Stellung zur Handlung, indem er den — im Drama begründeten — Zweck seines Erscheinens von vornherein energisch ins Auge faßt.

Aias 134 ff. Das von Odysseus im Auftrag der Athene (V. 66 f.) ausgestreute Gerücht von dem Wahnsinn des Aias[2]) hat sich im griechischen Lager mit un-

---

[1]) Ebenso bei Euripides, bei dem 8 Parodoi der ersten Art (Alkestis, Medea, Herakliden, Hekabe, Andromache, Elektra, Orestes, Rhesos) 6 der zweiten Art gegenüberstehen: Jon, Iph. Aul., Hiket., Troad., Bakchen. Die übrigen 5 stellen einen mittleren Typus dar (vgl. p. 35 Anm. 1).

[2]) So der Scholiast (zu V. 134) und ein Teil der modernen Erklärer (Schneidewin-Nauck. Einleitung zu Aias p. 48; Th. Kock, „Über die Parodos der griechischen Tragödie", Posen 1850, p. 21); dagegen denken Bellermann (p. 24) und Muff „Die chorische Tech-

heimlicher Schnelligkeit [1]) verbreitet. Kaum haben die Mannen des Aias die beunruhigende (201) Kunde vernommen, so eilen sie auch schon zu dem Zelte des geliebten (134—140) Herrn, um sich hier persönlich zu überzeugen, ob jenes Gerücht, dem gegenüber sie machtlos sind (165), auf Wahrheit beruhe, oder ob es, wie sie hoffen (170), eine böswillige Erfindung seiner Feinde sei. Im ersten, anapästischen Teile der *πάροδος* (134—171) berichten sie selbst — übervollen Herzens, wie sie sind, in reichlichem Redefluß — über dieses Motiv ihres Erscheinens. Ganz naturgemäß schließt sich hieran der zweite Teil mit der Frage: welche Antwort werden wir wohl erhalten? und dem Wunsche: möge sie für unsern Herrn günstig lauten (172—200)! Das Ganze hält sich mithin durchaus im Rahmen der Handlung. Daß hier wie anderwärts naturgemäß das und jenes hauptsächlich für die Zuschauer berechnet war, sei es um sie rein äußerlich in die Situation einzuführen oder weil der Dichter bei Gelegenheit einmal ein Wort persönlicher Art an sie richten wollte (V. 154—163) [2]), kann in der attischen Tragödie ebensowenig und noch weniger [2]) wie im modernen Drama Wunder nehmen. Die Hauptsache bleibt, daß das Ganze psychologisch in der Stellung des Chores zum Drama begründet ist; und das ist hier offenbar der Fall.

---

nik des Sophokles", Halle 1877 (p. 53, Anm. 2), auf Grund von V. 141—47 an das Gerücht, das sich schon in der Nacht (V. 21 ff., 141) im Lager verbreitet hat; V. 148—52 sind dabei gar nicht berücksichtigt. Ein Ausgleich läßt sich leicht finden: Die vorläufig noch unbestimmte (V. 23) Vermutung, daß Aias die Herde hingewürgt habe (V. 28), ist soeben durch die Mitteilung des Odysseus von dem Wahnsinn des Aias (66 f., 148 ff.) bestätigt worden.

[1]) Über die hier anzunehmende zeitliche „Verkürzung" vgl. p. 26 Anm. 1.

[2]) Darüber ausführlicher in einem andern Zusammenhang (p. 62 ff.).

Trach. 94 ff. Der Chor besteht hier — das Stück selbst ist nach ihm benannt — aus trachinischen Jungfrauen, die schon von früher her[1]) mit der Heldin innig befreundet sind; jetzt hat sie nach ihrem eigenen (V. 103) und der Dejanira (V. 141) Zeugnis die Kunde von dem Leid, das an dem Herzen der Heldin nagt, — gewiß nicht zum ersten Mal — herbeigeführt. Wie weit sie bereits in die Situation eingeweiht sind, zeigt der erste Teil der Parodos (99—121), in dem sie das unstete Wanderleben des Herakles (94—102, 112—21) und seine unmittelbare Folge, den Kummer der verlassenen Dejanira (103—11) mit einer höchst reizvollen Anschaulichkeit schildern[2]). Die innere Teilnahme an dem Geschick der Heldin, wie sie sich hier in der lebhaften Ausmalung desselben kundgibt, erscheint in dem folgenden Teile der Parodos unmittelbar in volle Aktivität umgesetzt: der Chor nimmt sofort die eigentliche Aufgabe, die er sich gestellt, in Angriff: die fassungslose Freundin durch ernsten, wohlgemeinten (V. 122 f.) Zuspruch zu beruhigen (122—40).

Den Stempel der Aktivität tragen schon äußerlich die Parodoi der drei übrigen hierhergehörigen Dramen (El., Phil., Oed. Col.): durch die ihnen gemeinsame kommatische Form erscheinen sie von vornherein fest an die Handlung gebunden. Die Gefahr der Flucht in die Allgemeinheit, der *ἀνακολουθία*, wird naturgemäß dann immer ausgeschlossen sein, wenn wie eben im *κόμμος* eine Person des Dramas dem Chor nicht nur an die Seite tritt, sondern sogar die führende Rolle im Wechselgesang erhält (vgl. G. Freytag, Technik des Dramas, p. 123)[3]).

---

[1]) Vgl. Hense „Studien zu Sophokles“, Leipzig 1880, p. 277.

[2]) Vgl. Muff a. a. O. p. 189.

[3]) Aus diesem Grunde können wir leicht auf eine eingehendere Behandlung kommatischer Chorgesänge verzichten, soweit sie sich sonst innerhalb der Dramen finden; mögen sie nun, wie

So in der *πάροδος* der Elektra: hier läßt die Heldin der Klage um das Los ihres Vaters (121 ff.), wie um das eigne Leiden (153 ff.) den leidenschaftlichen Ruf nach Rache folgen (193 ff.), während der Chor — mykenische Jungfrauen, nicht Frauen (wie Kaibel in seiner Ausgabe der Elektra p. 89 gegen die *ὑπόθεσις*[1]) und die übrigen modernen Erklärer ohne zwingende Gründe annimmt) bilden ihn — den energischen, wenn auch erfolglosen Versuch macht, durch trostreichen Zuspruch und ernste Mahnung ihrer Hingabe an den Schmerz Einhalt zu tun. Wenn er dabei einmal auf kurze Zeit (V. 193—200), wie Kaibel a. a. O. bemerkt, „vom Schreckensbild des Mordes überwältigt das Trösten vergißt", so ist das wiederum nur ein Beweis für die das Ganze beherrschende Kraft der Klage Elektras.

Innerhalb der *πάροδος* des Philoktet unterscheiden wir 3 Teile: im ersten (V. 135—168) erhalten die den Chor bildenden Schiffsmannen des Neoptolemos auf ihre Bitte hin von ihrem Herrn genaue Anweisungen darüber, wie sie sich bei der bevorstehenden schwierigen Aktion zu verhalten haben; der zweite Teil (169—190) bildet eine Ruhepause innerhalb des dramatisch bewegten Ganzen: der Chor beklagt das Elend des Philoktet, das ihm eben zum erstenmal unmittelbar vor die Augen getreten ist; im dritten Teil setzt sich mit der Annäherung des Helden

---

O. C. 510 ff. an Stelle von *στάσιμα* stehen (die Fähigkeit der Abgrenzung zweier *ἐπεισόδια* möchten wir ihnen mit Muff p. 43 gegen Arnoldt p. 43 nicht absprechen) oder wie die „Wechselgesänge des Chores" (vgl. Arnoldt p. 31) zu den „epeisodischen Chorliedern" (vgl Arnoldt a. a. O.) gehören, die wir wegen ihrer geringen lyrischen Selbständigkeit von unsrer Betrachtung ausschließen können.

[1]) *ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ ἐπιχωρίων παρθένων.* V. 234 *μάτηρ ὡσεί τις πιστά* scheint mir nicht beweiskräftig: eine ältere Freundin kann recht wohl „wie eine treue Mutter" raten, zumal hier, wo eine solche fehlt.

selbst die Handlung in der von uns p. 24 beschriebenen Weise fort.

Lebhaft bewegt ist schließlich die Parodos des Oed. Col. (V. 117—235). Jener ξένος, der den greisen Bettler zuerst im Hain der Eumeniden entdeckt hat, hat auf seinem Wege zum Landesherrn (V. 297 f.) seiner Ankündigung gemäß (V. 75—80) die Bürger des Gaues Kolonos herbeigerufen, damit sie vorläufig über das weitere Verweilen des Alten an heiliger Stätte entschieden. Voll Entrüstung über die Entweihung des Haines, den zu betreten sie selbst sich ängstlich scheuen (V. 126—132), eilen jene sofort herbei, um den Frevler aufzuspüren und womöglich zu vertreiben (vgl. Schol. zu V. 117). Dieses Suchen und die auf dasselbe folgenden Verhandlungen mit Oedipus, die dazu führen, daß der greise Dulder dem Verlangen des Chores nachgibt, bilden den Inhalt der von dramatischem Leben erfüllten πάροδος.

2.

Einen wesentlich verschiedenen, bei Sophokles einzigartig dastehenden Typus vertritt die πάροδος der Antigone. Die Stimmung, die das Aufzugslied beherrscht, steht in schneidendem Kontrast, wie zu der Wirklichkeit des Dramas überhaupt (3 Leichen an dem mit Jubel begrüßten Siegestage!), so im besonderen zu dem unmittelbar vorausgehenden Teile der Handlung, zu der von tragischem Pathos beherrschten Eingangsszene: dort die leidenschaftliche Auseinandersetzung zwischen den beiden ungleichen Schwestern, von denen die eine gegen das brutale Verbot Kreons mit der ganzen Kraft beleidigter schwesterlicher Liebe sich auflehnt, während die andere das neue Unglück ihres Hauses mit stiller Ergebung zu tragen bereit ist; hier „ein triumphierender Siegesgesang, ein wildes Schlachtgemälde voll heißer Kampfes-

arbeit und schmerzlicher Verluste“[1]). Von einer Rücksichtnahme auf die Handlung, wie sie durch den Prolog angebahnt ist, ist also hier nicht eine Spur zu finden; was den Chor bei seinem Auftreten beschäftigt, ist vielmehr ausschließlich das eigene Interesse, das freilich kein kleinliches und engbegrenztes, sondern zugleich das einer ganzen großen Stadt ist, als deren berufenste Vertreter eben die den Chor bildenden Greise erscheinen. Die Freude über den glänzenden Sieg, den Theben am Tage zuvor über seine Feinde errungen, hat ihnen das jubelnde Einzugslied eingegeben (vgl. Schol. zu V. 100).

Durch das Motiv der Berufung (V. 155 ff.) ist dasselbe allerdings an die Handlung gebunden; der Gedanke an den eigentlichen Zweck seines Erscheinens aber kommt dem Chor erst in dem Augenblick der Annäherung des Königs, der die Versammlung der Stadtältesten angeordnet hat (V. 155—61). Den ästhetischen Reiz dieser psychologisch so fein berechneten Zurückdrängung der äußerlichen Motivierung ihres Kommens durch den spontanen Ausdruck ihrer inneren Herzensfreude haben schon die alten Erklärer empfunden, wie schol. zu V. 155 zeigt: *ἄριστα καὶ μεγαλοφρόνως διεσκεύασται αὐτῷ ὁ χορός· ἕτερος γὰρ ἂν ταῦτα πρῶτον εἰσήγαγεν ὅτι ἡμεῖς συνήχθημεν ὑπὸ Κρέοντος· χαρίεν δὲ τὸ πρῶτον μὲν εὐχὴν αὐτοὺς ποιήσασθαι, ἑξῆς δὲ δηλῶσαι ὑπὸ τίνος συνηθροίσθησαν.*

Wenn nun trotz dieser relativen Selbständigkeit des Chorliedes dieses durchaus nicht etwa als ein störender Fremdkörper in dem dramatischen Organismus empfunden wird, so liegt das eben daran, daß, wie schon oben hervorgehoben wurde, die Interessen des Chores, die hier in

---

[1]) Fr. Kern, „Über die Chorgesänge der Antigone und ihr Verhältnis zur Handlung“. Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen, 33. Band, p. 377.

den Vordergrund treten, identisch sind mit den Interessen Thebens, das Chorlied also demselben politischen Boden entwachsen ist wie die Handlung selbst. Von hier aus betrachtet erscheint dieses sogar als ein positiv bedeutsamer Faktor innerhalb der dramatischen Komposition: indem es über die Handlung des Augenblickes hinausweist auf die große Vorgeschichte derselben, gibt es dem Ganzen einen Zug ins Weite, einen „historischen" Hintergrund, der das szenische Bild wirkungsvoll nach rückwärts abschließt.

Eine eigenartige Verbindung der beiden Typen stellt die Parodos des Oed. tyr. dar[1]): V. 144 hat Oedipus die Einberufung einer Volksversammlung angeordnet, um in derselben Nachforschungen über den Mörder des Laios anzustellen. Als Repräsentant der Volksmasse erscheint der Chor, gebildet aus thebanischen Greisen (vgl. Schol. zu V. 144). Neben diese äußere Veranlassung seines Kommens tritt eine innere[2]): die gespannte Erwartung der von Kreon aus Delphi zurückgebrachten Antwort (die von Oedipus V. 69 ff. erwähnte Mission Kreons wird mithin als bekannt vorausgesetzt, ebenso die Tatsache seiner Rückkehr (V. 79 ff.), nicht aber der Inhalt seiner Botschaft[3]); vgl. p. 29). Ein unmittelbarer Ausdruck der erwartungsvollen Stimmung, mit der der Chor die Orchestra betritt, ist der erste Teil der *πάροδος* mit seiner Frage: Was mag der Seherspruch enthalten?, derselben Frage also, die soeben im Prolog die Gemüter beschäftigt hat und deren Beantwortung für die Anwesenden

---

[1]) Diese Verbindung bei Euripides — seiner p. 25 Anm. 1 erwähnten Veranlagung entsprechend — besonders häufig und scharf ausgeprägt: Hippol., Herakl., Iph. Taur., Helena, Phön.

[2]) Vgl. Kock a. a. O. p. 12 Anm. 61.

[3]) Also hier einmal aus technischen Gründen ein Zurückschrauben, nicht ein *προκόπτειν* der *ὑπόθεσις* (vgl. dagegen p. 26 Anm. 1)!

bereits erfolgt ist, für den Chor aber gleich darauf erfolgen wird (vgl. V. 242 f.). Nur wenige Momente freilich beschäftigt dieser Gegenstand seine Phantasie (V. 151 bis 158); dann tritt — anscheinend unvermittelt — ein anderer in den Vordergrund seines Bewußtseins: die Not des Landes, die zu enden alle Götter Thebens in einem großen, rauschenden Päan angerufen werden. Der Sprung ist indes nur ein scheinbarer, äußerlicher: was dem Göttersprach, von dem V. 151 ff. die Rede ist, das hochgespannte Interesse verleiht, ist eben das allgemeine Elend, dessen baldige Beseitigung dem Chor dringend wünschenswert erscheinen muß. Beide Teile stellen also im Grunde nur zwei Seiten ein und derselben Sache dar. Das Band, das sie zusammenhält, ist die Sehnsucht nach Erlösung aus der Not, also ein rein persönliches, wenn auch noch so berechtigtes Interesse des Chores, freilich mit der Einschränkung, daß dieses persönliche Interesse, wie in der Antigone, zugleich das Interesse einer großen, für dieses hochpolitische Drama nicht unwesentlichen Masse ist. Daß das Hervortreten dieses persönlichen Momentes keineswegs störend wirkt, ist für den ersten Teil, der durchaus im Rahmen der augenblicklichen dramatischen Situation gehalten ist, bereits oben nachgewiesen. Der zweite Teil legt einen ähnlichen Gedankengang nahe wie die *πάροδος* der Antigone: die Not des thebanischen Volkes ist die Voraussetzung, auf der das ganze Drama beruht. Schon im Prolog hat der Priester von ihr eine kurze Skizze entworfen (V. 22 ff.); jetzt wird sie durch das gewaltige Gebet des Chores — gewissermaßen dem Widerhall der allenthalben in der Stadt erschallenden Päane (vgl. V. 19 bis 21) — dem Zuschauer in einem lebendigen Bilde vergegenwärtigt (vgl. bes. V. 167—86, die die eigentliche Schilderung des Elends enthalten). Der düstere Hintergrund der Handlung erscheint nun nicht mehr als

eine flüchtige Skizze, sondern selbst wieder als ein sorgfältig ausgeführtes, farbenreiches Bild.

Überblicken wir nun noch einmal die Reihe der Sophokleischen *πάροδοι*, so können wir bei der weitaus größeren Mehrzahl derselben eine unmittelbar augenfällige Beziehung zur umgebenden Handlung feststellen; in den beiden Fällen aber, wo dies nicht möglich ist, ergibt sich bei tiefer gehender Betrachtung — und gewiß auch unwillkürlich, wenn auch vielleicht unbewußt für den Zuschauer — eine Innigkeit tieferliegender Beziehungen, die die betreffenden Partien geradezu zu nicht unwichtigen Trägern der Handlung erhebt[1]).

## V. Ignorierung der letzten dramatischen Entwicklungsstufe.

Die beiden *πάροδοι* sind indes noch in anderer Hinsicht interessant: indem sie an einen den allgemeinen Voraussetzungen, in der Antigone sogar der Vorgeschichte der Handlung angehörigen Punkt anknüpfen, erscheint in ihnen die zunächst vorausliegende Entwicklungsstufe des Dramas ignoriert. Sie führen damit hinüber zu einer neuen, überaus wichtigen Gruppe von Chorliedern. Nach der von uns p. 9 gegebenen Definition könnten diese als Anomalie erscheinen; bedenken wir aber, daß sich dieselbe inzwischen im Sinne größerer Verinnerlichung wesentlich verschoben, daß sich als das für die Anknüpfung entscheidende Moment mehr und mehr die in dem jeweiligen

[1]) Als Parallele kann hier aus Euripides nur die Parodos der Iph. Aul. herangezogen werden; in der Parodos der Hiketiden, Troades, Bakchen und des Kyklops erscheint das Hervortreten der persönlichen Interessen des Chores dadurch motiviert, daß dieser selbst, wie nie bei Sophokles, eine bedeutsame Stellung innerhalb der Handlung einnimmt. In den p. 35 Anm. 1 genannten *πάροδοι*, besonders aber in der für Euripides hervorragend charakteristischen *πάροδος* des Jon erklärt sich dasselbige lediglich aus der Lust an realistischer, um das Ganze des Dramas unbekümmerter Detailmalerei.

Augenblick vorherrschende Wirkung auf das Gemüt der Choreuten herausgestellt hat (vgl. p. 18, 28), so können wir hoffen, daß sich auch hier das Gesetz der *ἀναλογία* als geltend erweisen lassen wird. Für die beiden *πάροδοι* wird nach unsern obigen Ausführungen ein derartiger Nachweis nicht mehr nötig erscheinen; umso eingehender werden wir uns mit dem interessantesten Beispiel dieser Art, das die Sophokleischen Dramen überhaupt enthalten, dem 1. *στάσιμον* des Oed. tyr. (463 ff.) zu beschäftigen haben[1]); daß es hinsichtlich der *ἀκολουθία* ein Problem besonderer Art darstellt, hat, wie das Scholion zu V. 463 zeigt, schon der scharfe Blick der alten Erklärer erkannt.

Der zweite, weitaus umfangreichere Teil des vorausgehenden *ἐπεισόδιον* (V. 300—462) enthält die grandiose Streitszene zwischen Oedipus und Teiresias, in der die Wogen der Leidenschaft von einem Augenblick zum andern höher gestiegen sind: Schmähung über Schmähung hat der immer heftiger erregte König dem Seher ins Gesicht geschleudert (345—49, 387—403); der aber ist im Glauben an seinen Gott und seine gerechte Sache unerschütterlich geblieben, dreimal hat er dem Wahnbefangenen bald mehr, bald minder deutlich die furchtbare Wahrheit verkündigt (350 ff., 412 ff., 449 ff.), im Vollgefühle seines Rechtes hat er zuletzt die Szene verlassen. Gewiß eine Handlung von solcher dramatischer Kraft und Eindrucksfähigkeit, daß man aus dem nun folgenden *στάσιμον* einen gewaltigen Widerhall zu vernehmen erwartet. Aber nichts von dem;

---

[1]) Man vergleiche als Euripideisches Gegenstück hierzu den äußerlich (aber auch nur äußerlich!) analogen Fall Phoen. 1018 ff.: dort — aus Gründen, die nur in größerem Zusammenhang erörtert werden können — eine ästhetisch nicht mehr zu rechtfertigende (vgl. Schol. zu 1018 u. 1054) Mißachtung des dramatischen Zusammenhangs, hier dagegen wohlüberlegte psychologische Motivierung!

es ist, als wenn der Chor von der zerschmetternden Wucht dessen, wovon er eben hat Zeuge sein müssen, wie von einem schweren Schlage betäubt wäre. Der Konflikt zwischen König und Propheten hat ihn vor ein Dilemma gestellt, dem gegenüber er sich völlig hilflos fühlt (vgl. V. 466 ὅτι λέξω δ᾽ ἀπορῶ). Dem Herrscher, der sich selbst rühmen darf (V. 88) ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος zu sein, ist er ebenso treu ergeben, wie er dem Priester, in dem er den σοφὸς οἰωνοθέτας sieht (V. 485), mit gläubigem Sinne anhängt. Der Ausweg, den ihn der Dichter in dieser Ratlosigkeit nun finden läßt, ist der, daß er zunächst eine Stellungnahme zu der peinlichen Angelegenheit überhaupt vermeidet und mit völliger Ignorierung der augenblicklichen Situation aus der vorausgehenden Handlung einen minder verfänglichen Punkt aufgreift, die der Streitszene unmittelbar voranliegende Verkündigung des Orakels, das Kreon aus Delphi mitgebracht. (Dieselbe psychologische Erklärung schon beim Scholiasten: zu V. 463 ἀκόλουθά ἐστι τὰ τοῦ χοροῦ πρὸς τὰ προειρημένα· νῦν δὲ οὐκ ἔστιν αὐτοῖς εὐπρόσωπον ἀναλογίζεσθαι περὶ ὧν εἶπεν ὁ μάντις· διὸ ἀνατρέχει ἐπὶ τὸ μάντευμα τοῦ θεοῦ.) Dabei erscheint es noch besonders auffällig, mit welcher Hingabe die Phantasie des Chores dem Mörder, auf den das Orakel hingewiesen, auf seiner unsteten Flucht folgt (V. 463—82); fast möchte man annehmen, er wolle damit, daß er in Gedanken in die Weite schweift, sich des peinlichen Eindruckes der gegenwärtigen Situation wenigstens für einen Augenblick entledigen. Erst allmählich gewinnt er die Ruhe und Sicherheit wieder, die unbedingt dazu nötig ist, um zu dem aktuellen Konflikt Stellung nehmen zu können. Er tut dies im zweiten Teile des Chorliedes, der eine selten ernsthafte Auseinandersetzung des Chores mit dem durch die dramatische Verwicklung gestellten Problem enthält: nach anfänglich vorsichtigem Abwägen (483—86) wird zuletzt

endgültig gegen den Seher, der eben als Mensch auch nicht gegen Täuschung gefeit sei (483—86), und zu Gunsten des geliebten, hochverdienten Landesherren entschieden (505—12).

Der Übergang von dem einen Teil zum andern mag zunächst als ein unvermittelter erscheinen (vgl. Schol. zu 483: *μεταβαίνει ἐπὶ τὰ εἰρημένα ὑπὸ Τειρεσίου*), und doch sind sie durch einen feinen, kaum sichtbaren Faden verbunden; an die Frage: Wer ist der Mörder? (V. 463 bis 482) schließt sich lückenlos die Antwort: Oedipus kann es nicht sein, dagegen sträubt sich ebenso der Verstand (483—97) wie das Herz (498—512). Wir sehen: das Chorlied stellt sich als ein sowohl in sich geschlossenes als auch dem dramatischen Rahmen vortrefflich eingefügtes Ganze dar.

An diesen bei Sophokles einzig dastehenden Fall scheinbarer *ἀνακολουθία* reihen wir einige weitere, die, obwohl minder auffallend, dennoch der Beachtung wert erscheinen.

Phil. 676 ff. Dem *στάσιμον* geht ein *ἐπεισόδιον* mit lebhaft bewegter Handlung voraus, in die der Chor selbst zweimal (V. 391—402, 507—18) in „epeisodischen Chorliedern" unterstützend eingegriffen hat. Das Resultat derselben ist: Philoktet hat sich, in dem Glauben von Neoptolemos in die Heimat geführt zu werden, entschlossen, dem Jüngling auf das Schiff zu folgen, das ihn in Wirklichkeit nach Troja zurückbringen soll. Dieser Fortschritt der Handlung findet in dem ersten, weitaus umfangreicheren Teil des Chorliedes (V. 676—717[1]) keine Berücksichtigung; der Chor greift vielmehr das Motiv wieder auf, das er bereits im zweiten Teil der *πάροδος* (vgl. p. 24) hat anklingen lassen: die Ausmalung der Leiden des Helden.

[1]) Über den Schluß des Chorliedes wurde bereits in anderem Zusammenhang (p. 27) gesprochen.

Hier wie dort die Klage über die trostlose Verlassenheit des Helden, mit der sich der „gesellige Grieche“ [1] eben gar nicht abfinden kann (vgl. V. 175 *πῶς ποτε, πῶς δύσμορος ἀντέχει*, eine Frage, die dann V. 688—90 nachdrücklichst wiederholt wird); dort die Verwunderung darüber, daß ein von Abstammung (V. 186 f.), hier, daß ein von Gesinnung (V. 684 f.) so edler Held so furchtbar leiden müsse. Die beiden Chorpartien sehen sich also, wie sie auch auf der gleichen, schon mit den allgemeinen Voraussetzungen der Handlung gegebenen Grundlage beruhen, ihrem Gedankeninhalt nach aufs Haar gleich. Und doch, wollte man deswegen in dem *στάσιμον* nichts weiter als eine Dublette der *πάροδος* sehen, so würde man dem feinen Unterschied, der jenes vor dieser auszeichnet, nicht gerecht werden. Man würde verkennen, daß das eigentliche Leiden des Helden, die Qual seiner Wunde, die dort nur kurz berührt ist (V. 173), hier mit ungleich schärferen und bestimmten Strichen gezeichnet ist (vgl. V. 696 ff.). Dies entspricht durchaus dem Fortschritt, den inzwischen die Handlung genommen: dort ist dem Chor, wie den handelnden Personen einstweilen nur die trostlose Umgebung, in der sich der Held befindet, nicht dieser selbst, bekannt. War dort allerdings schon ein Schluß auf dessen ganze Lage, eine phantasievolle Ausmalung derselben (V. 180 ff.) möglich, zur greifbaren Realität ist das Unglück des Helden, das doch wahrlich nicht bloß ein körperliches ist (vgl. V. 254 ff.), erst im Laufe des ersten Epeisodions geworden. Gerade die letzte Szene, in der noch obendrein dem arglosen Helden so schändlich mitgespielt wird, war besonders dazu geschaffen, Gefühle des Mitleids für den Unglücklichen zu erwecken. Wenn der Chor denselben nicht schon früher Ausdruck gegeben

---

[1] Vgl. den Hinweis Naucks auf das bekannte Wort Lessings (Anm. z. d. St.).

hat, so liegt das eben daran, daß er — hier als *εἷς τῶν ὑποκριτῶν* — solange gebunden war, als der Betrogene noch auf der Bühne anwesend war. Dieser lästige Zwang ist jetzt, wo Philoktet in seiner Höhle verschwunden ist (V. 673), endlich gefallen. Dazu kommt ferner noch — was nicht unwichtig erscheint —, daß mit ihm auch Neoptolemos abgetreten ist (674), dessen augenblicklich höchst inhumane Interessen der Chor in seiner dienenden Stellung nun einmal zu vertreten hatte. Jetzt erst, wo er sich völlig frei von allen persönlichen Rücksichten weiß, kommt in ihm das Gefühl reiner Menschlichkeit zum vollen Durchbruch. Von diesem Standpunkt aus ist es uns unmöglich, das ganze Chorlied wie auch den aus derselben Stimmung herausgewachsenen Schluß desselben (vgl. p. 27) anders aufzufassen als den durchaus aufrichtig und ernsthaft gemeinten Ausdruck der wahren Gesinnung des Chores[1]). So betrachtet erscheint das *στάσιμον* gewiß nicht weniger als nach der von uns verworfenen Auffassung Schneidewins (vgl. p. 27) als ein lebendiges Ganze, das dem keimkräftigen Boden der umgebenden Handlung organisch entwachsen ist.

Größere Schwierigkeiten bietet schon das Chorlied, zu dem wir uns jetzt wenden: Oed. Col. 1211 ff. Kaum hat Oedipus die ihm gewaltsam durch Kreon entrissenen Töchter wieder erhalten (V. 1096 ff.), da steht ihm schon eine neue Prüfung bevor: die Begegnung mit dem ungeratnen Sohn, zu der er nur widerwillig auf die vereinten

---

[1]) V. 391—402. 507—518. 827—864 stehen hierzu nur in einem scheinbaren Gegensatz; dort, wo die Handlung mitten im Fluß ist, vertritt er eben als *εἷς τῶν ὑποκριτῶν* ein bestimmtes **dramatisches**, hier, wo die Handlung ruht, das **rein menschliche** Interesse. „Die Forderung einheitlicher Durchführung des *ἦθος* darf man an den Chor nicht stellen" (Resultat VII der Dissertation meines Freundes Fr. Helmreich „Der Chor bei Sophokles und Euripides nach seinem *ἦθος* betrachtet", Erlangen 1905).

Bitten des Theseus und der Antigone seine Zustimmung gegeben hat (V. 1205). Während nun Theseus abgeht, um Polyneikes herbeizuholen, singt der Chor ein Lied ganz allgemeinen Gedankeninhaltes (vgl. p. 74), das weiter nichts als das ununterbrochene Leid des greisen Dulders (V. 1239—49) zur Voraussetzung hat. Von einem Eingehen auf den konkreten Inhalt der vorausgehenden Szene findet sich nirgends eine Spur. Ist nun deswegen eine *ἀνακολουθία* hier anzunehmen? Keineswegs. Wir erklären uns den Sachverhalt so: der Reiz jener Szene liegt nicht auf dem Gebiete des eigentlich Tragischen, er ist ein intim psychologischer: der Greis, dessen leidenschaftlichen Willen auch das härteste Schicksal nicht zu brechen vermocht, hat noch im Alter sich dazu verstehen müssen, die schwere Kunst der Selbstüberwindung zu üben. Was hingegen hieraus unmittelbar zum Herzen spricht (und darauf allein kommt es an), ist nicht das Was? sondern das Wie? des dramatischen Geschehens: daß Oedipus, nachdem er kaum erleichtert aufgeatmet, sich schon wieder von dem Unglück verfolgt sieht, das Unausgesetzte seiner Leiden, das in dem unvergleichlichen Bilde [1]) der *ἐπῳδός* zu lebendigster Anschaulichkeit gebracht ist, das ist es, was in dem teilnehmenden Gemüt der ohnehin infolge der eigenen Gebrechlichkeit pessimistischen Stimmungen leicht zugänglichen Greise (vgl. V. 1239 [2])) die entsprechende Resonanz findet. In seiner ganzen Größe steht ihnen in diesem Augenblick das Leid des Helden vor der Seele: ein Eindruck von solch überwältigender Kraft, daß die Einzelheiten der im gewöhnlichen Sinne des Wortes überhaupt nicht eigentlich „spannenden“ Handlung dahinter verschwinden. So betrachtet erscheint das Chorlied aus seiner dramatischen

---

[1]) Das Bild von dem wogenumbrandeten Felsen echt griechisch!
[2]) Vgl. p. 56 Anm. 1.

Umgebung und sogar gerade aus dieser recht eigentlich verständlich, wobei allerdings hinsichtlich der tragischen Kraft der unmittelbar vorausgehenden Szene an der oben von uns geltend gemachten Beschränkung festzuhalten ist. Erinnern wir uns aber nun hier der p. 18 aufgestellten Regel über die vom Drama auf die chorische Lyrik ausgehende Rückwirkung, so liegt es nahe, in der letztlich auf die umgebende Handlung zurückzuführenden (relativen) Loslösung des vorliegenden Chorliedes von der augenblicklichen Situation nichts anderes als die Umkehr jenes Satzes und einen neuen, negativen Beweis für die Gültigkeit desselben zu erblicken.

Von diesem allgemeinen Standpunkt aus werden wir allein zwei weitere schwierige Fälle, deren Besprechung den Schluß des ersten Teiles unsrer Erörterungen bilden soll, richtig beurteilen können.

Aias 1185 ff. Den Inhalt der unmittelbar vorausgehenden Szene bildet der immer hitziger werdende Wortstreit zwischen Menelaus, der die Bestattung des Aias zu verbieten sich anmaßt, und Teukros, der treu über der Leiche des Bruders wacht (V. 1074 ff.). Eben ist der Atride, wütend darüber, im Redekampf den kürzeren gezogen zu haben, abgegangen, um den Oberbefehlshaber selbst zur energischeren Durchführung der von ihm ohne Glück geführten Sache herbeizuholen. Die Pause, die durch seine Entfernung in der Handlung eintritt, wird durch das vorliegende Chorlied ausgefüllt. Es zerfällt seinem Inhalt nach in zwei — allerdings eng zusammengehörige — Teile: V. 1185—1210 zählt der Chor die Leiden (1185—98) und Entbehrungen (V. 1199—1210; vgl. Schol. zu 1205) auf, die er bisher in dem langen Verlauf des Krieges habe auf sich nehmen müssen. Alles Gedanken, die — weil nicht speziell an die gegenwärtige Entwicklungsstufe der Handlung gebunden — sich ebensogut in einem beliebigen andern Chorlied desselben

Dramas finden könnten. In der Tat berührt sich der Inhalt dieses Liedes aufs engste mit dem des 1. στάσ. (vgl. V. 606—608 mit 1185—1210, V. 596—599 mit 1216 bis 1222): eine stete Wiederkehr derselben eintönigen Klagen, die — für unser Gefühl wenigstens — ermüdend wirkt. Erst der zweite, kürzere Teil des Chorgesanges (1211 bis 1222) knüpft an ein dramatisches Moment an, das dem vorausgehenden ἐπεισόδιον, wenn auch nur dem ersten, bereits wieder weit zurückliegenden Teile desselben angehört: die Entdeckung der Leiche des Aias (V. 880 ff.). Das Naturgemäße wäre gewesen, wenn der Chor nicht erst hier, sondern in einem jene Szene abschließenden Liede den Verlust seines Herrn, in dem er den Gipfelpunkt aller seiner Leiden sieht, beklagt hätte. Daß dies dort nicht geschah, war wesentlich eine Sache der — rein äußerlichen — dramatischen Komposition. Da nämlich durch das unerwartete Eingreifen des Menelaus die Handlung ohne Pause über den Punkt, an dem die beiden Teile der Tragödie zusammenstoßen, hinweg geführt worden war (V. 1040 ff.)[1], so bot sich erst jetzt dem Chor Gelegenheit, dem lange zurückgehaltenen Schmerz Ausdruck zu geben. Das Mißliche dabei ist nur — und darüber können wir nun einmal nicht so leicht hinwegkommen — der Umstand, daß, wie schon angedeutet, die Handlung inzwischen längst in ein völlig neues Stadium eingetreten ist. Neue, wesentlich andere Fragen sind es, die jetzt die Gemüter der Zuschauer auf das lebhafteste beschäftigen[2]) — freilich, müssen wir hinzufügen, nur

---

[1]) Die im Zusammenhang mit der oben zurückgewiesenen Auffassung des Chores als des „idealisierten Zuschauers“ stehende Anschauung, daß die Chorlieder die einzelnen Entwicklungsstufen der Handlung zu markieren hätten (vgl. p. 16 ff.), bedarf angesichts dieser gewiß auffallenden Tatsache, wie so mancher allgemeiner Satz, einer vorsichtigen Beschränkung.

[2]) Also auch hier wieder (vgl. p. 12 ff.) eine Divergenz zwischen

der Zuschauer, für die das Drama zunächst geschrieben war, der athenischen Zeitgenossen des Dichters. Damit sind wir auf einen auch für unsre Untersuchung außerordentlich wichtigen Punkt allgemeinerer Art geführt: das Interesse, das diesem zweiten Teile der Tragödie anhaftet, liegt nicht innerhalb der Handlung, es ist ein durchaus außerkünstlerisches. Es ist hier das einzige Mal in allen erhaltenen Stücken des Sophokles, daß dieser — seinen sonstigen künstlerischen Grundsätzen entgegen — den „Wallungen und Stimmungen des Tages Einfluß auf seine dichterische Arbeit gestattet“[1]. Indem er „in den beiden Atriden das anmaßende Spartanertum vor seinem athenischen Publikum bloßzustellen“ sucht, „spekuliert er auf die Gunst der breiten Masse des Volkes“, das durch den zur Zeit der Aufführung des Aias hochaktuellen Kampf um die Hegemonie gegen den gefährlichen Rivalen aufs äußerste gereizt ist. Dieses „Hereinziehen eines fremden Elements“ kann naturgemäß hier so wenig wie anderwärts künstlerisch von Segen sein. Schon die alten Erklärer haben über den ganzen zweiten Teil des Aias ein vernichtendes Urteil gesprochen: . . . *μετὰ γὰρ τὴν ἀναίρεσιν ἐπεκτεῖναι τὸ δρᾶμα θελήσας ἐψυχρεύσατο καὶ ἔλυσε τὸ τραγικὸν πάθος.* Die Erklärung, die sie für das, was sie das *λύειν ὸ τραγικὸν πάθος* geben (*ἐπεκτεῖναι θελήσας τὸ δρᾶμα*) ist, wie Römer a. a. O.[2]) hervorhebt, durch die — vermutlich auch von ihnen selbst schon vollzogene — Berücksichtigung des hier vorliegenden anachronistischen Elementes zu rektifizieren; die Tatsache aber, daß der Schluß des Stückes, sobald das aktuelle

---

dem Interesse des Zuschauers und dem des Chores, die mit der Lehre vom „idealisierten Zuschauer“ keineswegs zusammenstimmt.

[1]) Über diese Frage vgl. Römer a. a. O. p. 584 und ausführlicher Philologus 65, 1 (1906), p. 55 u. 61 ff. (Die Zitate sind beiden Abhandlungen entnommen.)

[2]) Philol. 65, 1, p. 62 unten.

Interesse fehlt, gegenüber „dem einzig großartigen τραγικὸν πάθος“ der übrigen Handlung abfällt, steht wie für sie, so auch für uns jedenfalls unerschütterlich fest. Wo aber dieses τραγικὸν πάθος, „die großen Leidenschaften“, in denen J. Burckhardt[1]) mit Recht „den Hauptanhalt des wahren dramatischen Interesses“ sieht, der Handlung fehlen, da liegt es nach dem von uns nun schon wiederholt zur Anwendung gebrachten Gesetz (vgl. p. 18, p. 44) überaus nahe, daß auch der von ihr so wesentlich abhängigen chorischen Lyrik die in der engen Beziehung zur Handlung beruhende dramatische Kraft und Wärme fehlt. Wo sollte diese auch bei einer so „frostigen“ (vgl. „ἐψυχρεύσατο“) Handlung herkommen?

Trach. 633 ff. Im Vorausgehenden hat Dejanira arglos das vergiftete Gewand, das sie einst von dem sterbenden Kentauren erhalten, dem Lichas zur Überbringung an Herakles übergeben (V. 553 ff.), in dem Glauben, sie könne durch den Zauber, der nach der Aussage des tückischen Nessos an dem Kleide haften sollte, des ungetreuen Gatten Liebe wiedergewinnen: ein Vorgang, der bei aller Wichtigkeit für die weitere Entwicklung der Handlung dennoch nur die Bedeutung eines nicht auf voller dramatischer Höhe stehenden Übergangsgliedes hat. Es fehlt der ganzen Szene ein für das „tragische Pathos“ überaus wichtiges Moment: der Konflikt; dem Spiel der Helden steht kein oder kein energisches Gegenspiel gegenüber. Einen schwachen Versuch dazu hat zwar gleich zu Anfang der Chor gemacht (V. 588 f., 591 f.); seine Warnung aber, Dejanira solle den Zauber nicht ohne vorherige Probe zur Anwendung bringen, ist von dieser bei der störenden Dazwischenkunft des Lichas mit kurzen Worten abgetan worden (594). Nun ist es aber niemals Sache des Chores, einen Standpunkt im Gegensatz zu einer

---

[1]) Griechische Kulturgesch. III, 3, p. 237.

Bühnenperson auf sich allein gestellt zu behaupten. So unterläßt er es auch hier unter dem beherrschenden Einfluß der vorläufig noch durch nichts getrübten Hoffnungsfreudigkeit Dejaniras [1]), seiner durch die Entschiedenheit der Heldin ohnehin stark erschütterten Bedenklichkeit Ausdruck zu geben. Bis auf einige wenige, bezeichnenderweise möglichst unbestimmt gehaltene Worte am Schluß des Ganzen (V. 666—62 [2])) vermeidet er es überhaupt auf den Punkt einzugehen, in dem er sich nun doch einmal nicht recht sicher fühlt. Die Gedanken- und Gefühlswelt, in der er sich mit dem Preis der Wiederkehr des Herakles bewegt (V. 633—59), ist, abgesehen von einzelnen Motiven, die bereits in der *πάροδος* auftreten — das Bild des abenteuernden Helden findet sich hier wie dort (vgl. V. 647—50 u. 94—104) neben dem der trauernden Gattin (vgl. V. 650—52 u. 103—111) —, genau die gleiche wie im ersten Stasimon (V. 205—224). Der Punkt der Handlung, an den die beiden Chorlieder anknüpfen, ist bereits mit V. 180, der Meldung der bevorstehenden Heimkehr des Helden, gegeben; der Fortschritt der Handlung, der dort im Chor eine unmittelbare, aus vollem Herzen kommende Gefühlsreaktion ausgelöst hat, erscheint hier mit Bewußtsein ignoriert. Gewiß ist, daß nach diesem letzten, gewaltsamen Festhalten an der Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang die gleich darauf einsetzende Katastrophe umso niederschmetternder wirkt. Nach den obigen Parallelen (vgl. p. 13) hat der attische Dichter gerade für diese dem modernen Geschmack weniger zusagenden (vgl. p. 14

---

[1]) Vgl. O. T. 1086 ff.

[2]) Ein ähnliches Zurückkommen auf die augenblickliche Situation am Schluß eines Chorliedes öfter bei Euripides: Phoen. 1054—66, Elektra 476—86, besonders häufig in der Andromache (293—308, 486—92, 1041—43). Und doch bei aller äußerlichen Ähnlichkeit welcher Unterschied! Hier innere psychologische Motivierung, dort äußerliches Flickwerk, das den inneren Riß nur notdürftig verdeckt.

Anm. 1) Gestaltungen ein besonders dankbares Publikum gefunden. Aber das genügt noch nicht zur Erklärung der hier vorliegenden Abweichung von der ἀκολουθία strengsten Sinnes; eine düstere Vorahnung des kommenden Unglücks wäre hier gewiß auch nicht ohne Wirkung geblieben[1]). Neben und vor dem rein Technischen (dem Kontrast) war für den Dichter hier in dem von uns oben näher bestimmten Sinne das psychologische Moment der ausschlaggebende Faktor.

Wir stehen am Schlusse des ersten Teils unsrer Untersuchung, der den für die chorische Lyrik „fruchtbarsten Moment" im Drama zum Gegenstand hatte. Aus dem Begriff der ἀκολουθία ergab sich zunächst die allgemeine Forderung, daß der Fortschritt der Handlung im Chorlied jeweils zur Geltung zu kommen habe — allerdings nicht im Sinne äußerlicher, mechanischer Registrierung, sondern innerlicher, lebendiger Aufnahme und Wiedergabe; eine Forderung, die wir im einzelnen bei Sophokles im weitesten Umfange bestätigt fanden: der Punkt der Handlung, an den die behandelten Chorlieder anknüpften, gehörte in den allermeisten Fällen der unmittelbaren dramatischen Umgebung an, wobei es ganz gleichgültig war, ob er der vorausgehenden oder der gleichzeitig fortlaufenden oder der zu erwartenden Entwicklung der Handlung entnommen war; wesentlich entscheidend war nur, daß er sich durch subjektive Eindrucksfähigkeit aus dem dramatischen Ganzen heraushob. Denn nicht darauf kam es an, was das objektiv Bedeutsamste an der Handlung war, sondern wie sich diese dem an ihr persönlich beteiligten Chor darstellte. Dabei ergab sich allerdings zuweilen die Möglichkeit, daß die unmittelbar umgebende Handlung entweder einen peinlichen

---

[1]) Vgl. die von uns p. 26 ff. behandelten Fälle von Ausblicken auf die weitere Entwicklung der Handlung.

Eindruck in ihm hervorrufen mußte, dessen er sich auf irgend einem Wege zu entledigen suchte, oder daß ihr überhaupt tragisches Pathos und damit auch volle Eindrucksfähigkeit abging. In beiden Fällen war die Loslösung von der augenblicklichen Situation, also eine gewisse, wenn auch psychologisch wohlverständliche *ἀνακολουθία* die notwendige Folge.

---

Kapitel 2.

## Bestimmung der inhaltlichen Beziehung des Chorliedes zur Handlung.

### I. Vollkommene innere Abhängigkeit von der Handlung.

Zu der Frage nach dem „fruchtbarsten Moment" im Drama tritt die weitere, die uns nun eingehender beschäftigen soll: In welcher Weise reagiert der Chor auf die durch die Handlung gegebene Anregung? oder: Wie werden die vom Drama ausgehenden Strahlen vom Chorlied reflektiert? Dabei ergeben sich — je nach dem Grade der Strahlenbrechung — wiederum verschiedene Möglichkeiten.

#### 1. Unmittelbare gefühlsmässige Reaktion auf die Handlung.

Die einfachste und natürlichste Art der Reaktion tritt uns da entgegen, wo der Chor den Gefühlen, welche die von ihm persönlich miterlebte Handlung in ihm ausgelöst hat, unmittelbar impulsiven Ausdruck gibt; es sind das Gefühle:

a) der Trauer und des Mitleids:

Oed. tyr. 1186 ff. In der vorausgehenden Szene ist die entsetzliche Wahrheit über die Abkunft des Oedipus

durch die Mitteilungen des *θεράπων* Schlag auf Schlag enthüllt worden. Ganz naturgemäß schließt sich hieran das folgende Chorlied, ein Lied auf des Helden einstiges Glück (1195—1203, 1221 f.) und jähen Fall (1204 bis 1215)[1]), eingeleitet durch die in diesem Augenblick nahe genug liegende Klage über die Vergänglichkeit alles irdischen Glücks (1186—95).

Trach. 821 ff. Die Meldung von der verzehrenden Wirkung des unglückseligen Gewandes stimmt den Chor zur tiefsten Trauer (vgl. V. 852, 856) um den Helden, der einem qualvollen Ende entgegengeht (V. 821—40, 52 bis 62), und sein Weib, das in bester Absicht so großes Unheil gestiftet (V. 841—51).

Trach. 947 ff. (vgl. p. 24),
Philoct. 676 ff. (vgl. p. 40 ff.),
Oed. Col. 1211 ff. (vgl. p. 42 ff.).

b) der Freude und der Hoffnung:

Oed. tyr. 1086 ff. (vgl. p. 13),
Antig. 1115 ff. (vgl. p. 13),
Trach. 205 ff. (vgl. p. 19 f.) u. 633 ff. (vgl. p. 47 ff.),
Aias 693 ff. (vgl. p. 14),
Elektra 472 ff. (vgl. p. 15 f.).

c) der Bewunderung und Anerkennung:

Elektra 1058 ff. Nachdem im Vorausgehenden Chrysothemis ihre Beihilfe bei der von Elektra geplanten Ermordung des Aigisthos versagt hat (V. 991 ff.), beschließt diese, die blutige Tat allein zu vollbringen (V. 1019 ff.). Das Lied, das der Chor im Anschluß hieran anstimmt, bewegt sich zwar — offenbar mit Rücksicht auf Chry-

---

[1]) Hier also, wo objektiver und subjektiver Schwerpunkt der Handlung vollkommen zusammenfallen (vgl. p. 18), ist der Chor wirklich einmal „Organ“ — und zwar sehr wichtiges Organ des Dichters.

sothemis, in der der Chor eben einmal die zu respektierende Fürstentochter sieht — in ziemlich allgemein und unbestimmt gehaltenen Ausdrücken (vgl. das dem Tierleben entnommene, auch bei Aristophanes ran. 1353—57 sich findende Bild V. 1058—62 und die nicht ganz leicht zu deutenden und tatsächlich verschieden gedeuteten[1]) Verse 1065 u. 69); und doch enthält es einen entschiedenen Tadel der jüngeren Schwester, in deren schwächlicher Haltung der Chor einen offenkundigen Mangel an Pietät gegen den erschlagenen Vater sieht. Darin liegt aber zugleich eine Verherrlichung, ein *ἐγκώμιον* der Elektra, deren heroischer Entschluß einen tiefen Eindruck im Chore hinterlassen hat.

d) der Entrüstung:

Hierher gehört neben dem eben behandelten 2. *στάσ.* der Elektra Oed. tyr. 863 ff. Das Chorlied knüpft an die frivolen Lästerungen an, die Jokaste im Verlauf der vorausgehenden Szene (vgl. darüber p. 15) gegen die gottgegebene Seherkunst ausgesprochen hat (vgl. Schol. zu 863). Der Chor, obwohl durch diese Verhöhnung des Heiligsten im innersten Herzen verletzt, wagt es in untertäniger Scheu vor der Königin (vgl. Elektra 1058 ff.) nicht, seiner Entrüstung offenen Ausdruck zu geben[2]) (vgl. Schol. zu 873: *ταῦτα μέν φησι περὶ τῆς Ἰοκάστης, ὅτι ἀνεπιτήδεια λέγει περὶ τῶν θείων νόμων, τὸν δὲ λόγον ποιοῦσι περὶ τῆς τυραννίδος, ἵνα μὴ δόξωσιν ἐμφανῶς αὐτὴν διελέγχειν*); daher kleidet er, ebenso wie in dem eben besprochenen Stasimon der Elektra, seinen Tadel in eine möglichst allgemeine, der persönlichen Spitze aber keineswegs entbehrende Form (vgl. die offenkundigen An-

---

[1]) Vgl. Schneidewin-Nauck (Anm. z. d. St.) und Muff p. 129 einerseits und Kaibel, Wolff-Bellerm. (Anm. z. d. St.), sowie Schol. zu 1085 u. 1069 andrerseits.

[2]) Wie eine Entschuldigung klingt V. 892 ff.

spielungen V. 873, 895, 901 f., 905—10 und Schol. zu 893 u. 898). Wie sehr das Ganze erfüllt ist von der heiligen Leidenschaft verletzter Religiosität, das zeigt die erschütternde Frage des frommen Chores, der die Grundlagen des göttlichen Dienstes, dessen er am festlichen Tage waltet, von vermessener Hand angetastet sieht: *τί δεῖ με χορεύειν* (V. 896)[1] und die gewaltige Anrufung des Allherrschers Zeus (V. 903 ff.) mit dem verzweiflungsvollen Schlußwort: *ἔρρει δὲ τὰ θεῖα* (910).

e) der Bestürzung:

Oed. tyr. 463 ff. (vgl. p. 38 ff.).

Daß alle diese Lieder in engster Beziehung zur umgebenden Handlung stehen, aus der sie organisch herausgewachsen sind, bedarf keines besonderen Beweises[2].

An diese große Gruppe von Chorliedern schließen wir einige kleinere an. Mit der eben behandelten haben sie das gemein, daß auch sie dem Ausdruck der den Chor jeweils bewegenden Gefühle dienen; dazu tritt aber in jedem einzelnen Fall ein besonderes *ἰδίωμα*.

---

[1] Der Chor spricht hier, gewissermaßen aus der Rolle fallend, nicht als *εἷς τῶν ὑποκριτῶν*, sondern als Vertreter eines mit religiöser Weihe umgebenen technischen Bestandteiles der attischen Tragödie: eine in dieser ausgeprägten Form bei Sophokles einzig dastehenden Gestaltung, die ihre Wirkung auf das antike Publikum gewiß nicht verfehlte.

[2] Auch bei Euripides gibt der Chor in einer ganzen Reihe von Fällen den durch die Handlung in ihm ausgelösten Gefühlen unmittelbar Ausdruck:

der Trauer: Alk. 435 ff., Herakl. 1016 ff.,
der Bewunderung: Alk. 568 ff.,
der Freude: Med. 410 ff., Herakl. 763 ff., Elektra 859 ff., Bakch. 862 ff., Hiket. 365 ff., Rhes. 342 ff.,
des Unwillens: Heraklid. 353 ff., Bakch. 370 ff., Jon 676 ff., 1048 ff.,
der Verblüffung: Rhes. 692 ff.

**2. Hervortreten der persönlichen Interessen des Chores.**

Wir denken hier zunächst an diejenigen Chorlieder, in denen der Chor die Gelegenheit des Eintritts einer Pause in der Handlung benutzt, seinen zunächst rein persönlichen Anliegen und Interessen Ausdruck zu geben[1]. Dies ist zunächst einmal der Fall in den bereits eingehend besprochenen *πάροδοι* der Antigone und des Oed. tyr. (vgl. p. 33 ff. u. p. 35 ff.), innerhalb der voll entwickelten Handlung, also in *στάσιμα*, bezeichnender Weise nur in der Tragödie, die auch sonst innerhalb der Sophokleischen Stücke eine Ausnahmestellung einnimmt[2], im Aias.

Wir haben es oben als erste Vorbedingung für eine Gestaltung dieser Art bezeichnet, daß, wenn das Hervortreten der persönlichen Angelegenheiten des Chores nicht als störend empfunden werden soll, von vornherein eine gewisse innere Interessengemeinschaft zwischen Chor und Schauspieler bestehen muß: eine Bedingung, die wir auch hier wieder erfüllt sehen.

Im 1. Stasimon (596 ff.) sieht es sogar zunächst aus, als stehe das Geschick des Helden selbst im Mittelpunkt des Ganzen (V. 609—645). Dasselbe hat in der Tat den Chor im tiefsten Herzen bewegt und erschüttert: die vorausgehende Handlung hat ihm das furchtbare Gerücht von der *μανία* seines Herrn im ganzen Umfang bestätigt. So sehr steht er unter dem Eindruck der entsetzlichen Tatsache, daß er selbst da, wo der Held in voller geistiger Klarheit vor ihn hintritt und Vergangenheit und Gegenwart sicheren Blickes überschaut, in dessen Rache- und

---

[1]) Für Euripides kommen an *στάσιμα* nur in Betracht: Iph. taur. 1089 ff., Rhes. 527 ff. (über die hierher gehörigen *πάροδοι* vgl. p. 29 Anm. 1).

[2]) Vgl. Römer, a. a. O. p. 584.

Mordgedanken nur einen neuen Beweis seiner geistigen Verwirrung sieht[1]). Der wahnsinnige Aias ist es, mit dem sich seine Phantasie in eingehendster, liebevollster Weise beschäftigt (vgl. V. 623 ff.). Dabei dürfen wir indes eines nicht vergessen: der Gesichtspunkt, von dem aus er das Unglück des Helden betrachtet, ist im Grunde ein egoistischer[2]). Es ist für den Chor nur ein neues Leid, das zu seinem alten hinzugekommen ist (vgl. V. 609 f.). Ganz deutlich tritt dieses egoistische Moment in dem Eingang des Chorliedes hervor, in dem den Entbehrungen des Krieges der Friede des heimatlichen Salamis gegenübergestellt wird (V. 596—608). Eine ausführliche Würdigung dieses Teiles gerade nach der Seite der *ἀκολουθία* hin finden wir in der von gründlichem Nachdenken zeugenden Bemerkung des Scholiasten zu V. 596. Wir entnehmen seinen Ausführungen, soviel davon für unsere Betrachtung wesentlich ist: nachdem Aias sich in sein Zelt zurückgezogen hat, findet der Chor zum erstenmal, seitdem er die Orchestra betreten, Gelegenheit, seinem Herzen Luft zu machen (*γέγονε δὲ αὐτοῖς ἀπολόφυρσις ἐπὶ τὰ οἰκεῖα*): wer wollte ihm das auch verargen!

Auch in dem 3. Stasimon (1185 ff.), in welchem das Motiv, das hier nur einen verhältnismäßig beschränkten Raum einnimmt, so weit wie nur irgend denkbar ausgesponnen ist, erscheint es — vom Standpunkt des Chores

[1]) Vgl. Schneidew.-Nauck, Anm. zu 614, 635. — Während der Zuschauer auch hier wieder einmal weiter sieht als der Chor (vgl. p. 13 ff.), bleibt dieser in seiner Gedanken- und Gefühlswelt ein gutes Stück hinter der objektiven Entwicklung der Handlung zurück: wiederum ein Beweis gegen den „idealen Zuschauer"! Das Subjektive ist eben hier, wie anderwärts, das eigentlich Entscheidende.

[2]) Selbst die *πάροδος* ist nicht ganz frei von diesem egoistischen Zug (vgl. Schol. zu 158, . . *καὶ ἑαυτοῖς ἀσυμφόρως*).

aus — vollkommen verständlich (vgl. Schol. zu V. 1205), wenn er auf dasselbe Thema zurückkommt; vom dramaturgischen Gesichtspunkt aus mußte der Versuch einer „Rettung“ als aussichtslos erscheinen (vgl. p. 45 ff.)[1].

### 3. Illustrierende Chorlieder.

Als weitere Gruppe können die Chorlieder, die wir oben (p. 20) „illustrierende“ genannt haben, in diesem Zusammenhang noch einmal aufgeführt werden, insofern als die Ereignisse, bezw. Zustände, die sie darstellen, nicht rein sachlich, objektiv geschildert werden, sondern in der Form der Wirkung, die jene auf das subjektive Gefühl des an ihnen interessierten Chores ausüben.

### 4. Aktives Eingreifen des Chores in die Handlung.

Zuletzt kommen hier noch diejenigen Chorlieder in Betracht, in denen der Chor aktiv, d. h. — seiner Stellung als *κηδευτὴς ἴπρακτος* gemäß — nicht umgestaltend, sondern unterstützend in die Handlung selbst eingreift: gewiß die höchste Stufe, welche die gefühlsmäßige Teilnahme des Chores an der Handlung innerhalb der ihm gesteckten Schranken überhaupt erreichen kann. Diese Einwirkung auf die Personen des Dramas kann nun aber eine direkte, ausgesprochene oder eine indirekte, unausgesprochene sein. Die letztere konstatieren wir in folgenden 2 Fällen:

Oed. Col. 668 ff. Das, was an dem berühmten Preislied auf das reich gesegnete attische Land zunächst in die Augen fällt, ist seine lyrische Pracht; diese Seite

---

[1]) Oed. Col. 1211 ff. (vgl. p. 42 f.), wo ebenfalls die Persönlichkeit des Chores stark in den Vordergrund tritt (vgl. V. 1239), fallen seine Interessen so eng mit denen des Helden zusammen, daß wir uns hier mit einem kurzen Hinweis begnügen können.

wird uns an einer späteren Stelle beschäftigen (p. 61), hier interessiert uns die Frage: Nimmt der Chor in diesem anscheinend rein lyrischen Gesange nicht doch auch zugleich in irgend einer Weise Stellung zur Handlung? In der Tat tritt uns hier ein entschiedenes aktives Moment entgegen: in dem Augenblick, wo Theseus dem greisen Oedipus die Aufnahme in Athen zugesagt hat (V. 631 ff.), hat die ganze Existenz des Helden, der bis jetzt als heimatloser Bettler (vgl. im Chorlied das nachdrückliche ξένε V. 668) durch die Lande geirrt ist, ihren Mittelpunkt in der neuen Heimat gefunden. Wenn jetzt der Chor die Pracht (V. 668—93) und den Reichtum (697—706), sowie die gewaltige Kriegsmacht (707—19) des Landes im Liede preist, so leitet ihn dabei offenbar die Absicht, dem Ankömmling zu seiner Aufnahme gewissermaßen zu gratulieren (vgl. die Anrede V. 668) und sein Vertrauen zur neuen Heimat zu befestigen[1]). Daß dieser Zusammenhang nicht bloß willkürliche Konstruktion der Erklärer ist, zeigt der weitere Verlauf der Handlung selbst: kaum sind die Töne des hohen Liedes auf Attika verklungen, so zieht auch schon Antigone aus der implicite in demselben liegenden Empfehlung des Landes (die sie demnach offenbar selbst herausgehört hat), zu ihren und ihres Vaters Gunsten sofort die praktische Konsequenz (V. 720 f.):

ὦ πλεῖστ᾽ ἐπαίνοις εὐλογούμενον πέδον,
νῦν σὸν τὰ λαμπρὰ ταῦτα δὴ φαίνειν ἔπη.

Und wenn ferner V. 897 ff. die attische Reiterei bedeutsam in den Gang der Handlung eingreift, so liegt es hier nahe genug, in ihrem Preis eine, wie nicht selten bei Homer aus dem vorauseilenden Wissen des Dichters zu erklärende Vorausdeutung auf ihre nachherige glänzende Erprobung zu sehen[2]).

---

[1]) Vgl. Schneidew.-Nauck „Einleitg. z. O. a. K.“, p. 19 und Muff p. 277.

[2]) Vgl. Schneidew.-Nauck a. a. O. — Es liegt also hier, wie

Elektra 472 ff. Der Zusammenhang des Chorliedes mit der Handlung wurde schon bei andrer Gelegenheit dargelegt (vgl. p. 15 f.): Chrysothemis' Erzählung von dem erschreckenden Traumgesicht der Klytämestra (410, 417 ff.) faßt der Chor, wie vorher schon Elektra (V. 411), als ein untrügliches Vorzeichen der nahenden Rache. Wenn er nun im Liede seiner Hoffnung auf baldige Erfüllung des sehnlichsten Wunsches der Heldin Ausdruck gibt[1], so bedeutet das, wie schon der Scholiast gesehen (zu 472: *ὁ χορὸς ἐκ τοῦ ὀνείρου προμαντευόμενος θαρρεῖν παραινεῖ τὴν Ἠλέκτραν*), zugleich eine — wenn auch nicht direkt ausgesprochene — Bestärkung der Heldin in ihrem furchtbaren Racheplan[2]).

Eine unmittelbar aktive Teilnahme des Chores an der Handlung zeigt sich vor allem in der ersten, größeren Gruppe von *πάροδοι*, in denen der Chor zu der bereits im Gange befindlichen Handlung gleich bei seinem Auftreten Stellung nimmt (vgl. p. 29 ff.). Unter den *στάσιμα* finden wir nur einen einzigen, dafür aber umso charakteristischeren Fall dieser Art:

Philokt. 827 ff. Das interessante Chorlied haben wir schon einmal in anderem Zusammenhang behandelt (p. 24 f.). Schon dort haben wir nachdrücklich darauf hingewiesen, daß Sophokles als echter Dramatiker mit Bewußtsein das „illustrierende" Element, welches das Chorlied enthält, zu Gunsten des dramatischen Gesamt-

---

Aias 635 ein — vom Standpunkt des Chores aus — unbewußter Hinweis auf die weitere Entwicklung der Handlung vor (vgl. p. 28 Anm. 2).

[1]) Also auch hier wieder eine Vorausdeutung auf die weitere dramatische Entwicklung (vgl. p. 28 Anm. 2 u. 57 Anm. 2).

[2]) Auch in den beiden großen Antigoneliedern (582 ff. und 944 ff.), deren schwer zu deutende Einzelheiten uns später beschäftigen werden (p. 71 ff. u. 83 ff.), wird man die Annahme einer gewissen Aktivität des Chores (s. Schneidew.-Nauck, Einleitung z. Ant.) nicht durchaus abweisen können.

zweckes beschränkt hat. Mit diesem haben wir uns hier zu beschäftigen: die Absicht, die der Chor mit diesem Liede unmittelbar verbindet, ist die, den unschlüssigen, schwankenden Neoptolemos durch energisches Zureden dazu zu bestimmen, daß er den Bogen des vom Schlaf überwältigten Helden heimlich entwendet. Wir haben also hier den — bei Sophokles einzig dastehenden — Fall, daß der Chor (allerdings im Interesse des Helden) einen höheren Grad von Aktivität zeigt als dieser selbst! Weiter kann er nicht mehr gehen, ohne die ihm gesetzten Grenzen zu überschreiten[1]).

## II. Hervortreten eines selbständigen lyrischen Elementes.

Wir gehen nunmehr zur zweiten großen Gruppe von Chorliedern über. Zu ihr rechnen wir alle die Gesänge, in denen das rein lyrische, bezw. lyrisch-epische Element, Schilderung, Betrachtung, Erzählung dem Drama gegenüber eine mehr oder weniger selbständige Stellung einnimmt. Von vornherein ist zu erwarten, daß in Fällen dieser Art der Kontakt zwischen Chorlied und Handlung ein minder inniger ist als bei jener ersten Gruppe: die Möglichkeit einer Flucht in die Allgemeinheit besteht hier viel eher als dort, wo die umgebende Handlung selbst das ganze Interesse des an ihr persönlich beteiligten Chores in Anspruch nimmt. Die relative Loslösung vom Drama, der wir hier begegnen werden, ist indes keineswegs etwas Befremdliches. Ein gewisses Recht auf Selbständigkeit wird der Lyrik niemand abstreiten wollen, vorausgesetzt, daß sie — wie in den vorliegenden

[1]) Von Euripideischen *στάσιμα* gehören hierher: Alk. 962 ff., Med. 824 ff., Herakl. 608 ff., Elektra 515 ff., in gewissem Sinn auch Jon 452 ff., besonders aber Jon 676, wo der Chor sogar ausschlaggebend und umgestaltend in die Handlung eingreift.

Fällen — ihren Platz an einer Stelle der Handlung hat, wo diese für einen Augenblick ruht und ihr zu freier Entfaltung Raum gewährt. Dafür aber wird sie selbst den — verhältnismäßig immer noch engen — dramatischen Rahmen, der von vornherein um sie gezogen ist, nicht überschreiten dürfen. Denn es ist klar, daß die dramatische Lyrik als eine schmückende Kunst sich dem Drama ebenso unterzuordnen hat, wie die dekorative Malerei den Gesetzen der Architektur, in deren Dienst sie steht. Den Ausgleich zwischen den beiden, einander zunächst entgegengesetzten Prinzipien zu finden, wird eine besondere Aufgabe des antiken Tragödiendichters sein.

## I. Beschreibende und schildernde Elemente.

Was nun Sophokles selbst betrifft, so ist zunächst festzustellen, daß er, der uns bis jetzt hauptsächlich als der große Dramatiker entgegengetreten ist, zugleich auch ein überaus feinsinniger, liebenswürdiger Lyriker war. Die antiken Erklärer erkennen — gewiß auf Grund eines unendlich reicheren Materials, als wir es besitzen — gerade in dieser Seite seines Schaffens einen besonders charakteristischen Zug des Dichters (vgl. Schol. zu Aias 1199: ... ἥδιστος δὲ ὢν ὁ Σοφοκλῆς πάλιν ἐπὶ τὸ ἴδιον ἦθος ἔκλινεν ἐν τοῖς μέλεσιν, ὅθεν καὶ μέλιττα ἐκλήθη (vgl. auch Suidas s. v. Σοφοκλῆς) und zu Oed. Col. 668: ἡ διατριβὴ τοῦ χοροῦ πρὸς τὸ ἐγκώμιον τῆς χώρας αὐτοῦ τοῦ Σοφοκλέους ἐπὶ τὸ ἴδιον ἀπαντῶντος χαρακτηριστικόν, τὸ γλαφυρὸν καὶ ᾠδικὸν μέλος). Es liegt uns ferne, alle die zarten Blumen, die sich da und dort auf dem sonnigen Felde der Sophokleischen Lyrik zerstreut finden, hier zu sammeln; wir fürchten, bei diesem Abreißen den über ihnen liegenden poetischen Duft mit abzustreifen[1]).

---

[1]) Die Bemerkung p. 25 Anm. 1, daß es sich hier mehr um ein Nachfühlen als ein zahlenmäßiges Nachweisen handelt, gilt auch hier.

Wir wollen uns nur an die Chorgesänge halten, deren lyrischer Gesamtcharakter schon von Ferne in die Augen fällt und darum leicht als ein Ganzes, das nicht erst zerrissen werden muß, ästhetisch gewürdigt werden kann. Chorlieder dieser Art finden sich allerdings in den erhaltenen Dramen des Dichters außerordentlich wenige. Schon wiederholt haben wir bei Behandlung des hierhergehörigen kurzen „Schlummerliedes" im 2. *στάσ.* des Phil. (827 ff.) auf den Grund dieser höchst bemerkenswerten Erscheinung hingewiesen: es ist die weise Selbstbeschränkung, die sich Sophokles mit Rücksicht auf die Interessen des Dramas in der Entfaltung seiner lyrischen Begabung auferlegt hat[1]. Hier gilt, wenn irgendwo, das Wort J. Burckhardts[2]: „Den größten Takt zeigt in der Verwendung des Chores Sophokles."

Das einzige Chorlied, das in seinem ganzen Umfang lyrischen Inhaltes ist, das 2. *στάσ.* des Oed. Col. (V. 668 ff.) zeigt eine für Sophokles' Kompositionsweise höchst charakteristische Doppelnatur: auf der einen Seite ist es so sehr durch selbständigen lyrischen, ja musikalischen[3] Reiz ausgezeichnet, daß es sich, losgelöst vom Drama, bis auf den heutigen Tag relativ (vgl. die Einschränkung A. Wilbrandts a. a. O. p. 9) lebendig erhalten hat; andrerseits konnten wir es oben — vom dramatischen Gesichtspunkt aus betrachtet — in gewissem Sinn zu den nicht eben zahlreichen Chorgesängen rechnen, in denen der Chor gerade eine besondere Aktivität an den Tag legt (vgl. p. 56 f.)[4].

---

[1]) Vgl. p. 25 und 58. Euripides kennt diese, wie so manche andre Rücksicht auf die Komposition nicht (vgl. p. 25 Anm. 1).

[2]) a. a. O. p. 225.

[3]) Vgl. Mendelssohns wirkungsvolle Komposition; doch darf nicht vergessen werden, daß das Wesen des antiken Chores „nicht war, gesungen, sondern verstanden zu werden" (A. Wilbrandt a. a. O. p. 9).

[4]) Ganz ähnlich bei Euripides im 3. *στάσ.* der Medea (824 ff.)

### 2. Reflektierende Elemente.

An die Chorlieder, welche Beschreibung und Schilderung von etwas Konkretem, unmittelbar Gegenwärtigem zum Inhalt haben, schließen sich diejenigen, welche Betrachtungen allgemeiner, abstrakter Art enthalten. In ihrer Richtung auf das rein Menschliche, nicht individuell Bedingte stehen sie naturgemäß der Handlung um einen weiteren Grad ferner als die der eben behandelten Gruppe.

Von vornherein ist klar, daß gerade die Chorlieder dem Dichter Gelegenheit bieten, mit seiner eigenen Persönlichkeit stärker hervorzutreten, als es jemals im Verlauf der Handlung möglich ist, seine eigenen metaphysischen, ethischen, politischen Anschauungen zum Ausdruck zu bringen. Der attische Tragiker wird diese Gelegenheit umso weniger ungenützt gelassen haben, als er, Dichter, Priester und Prophet in einer Person, nach allgemeiner Volksauffassung [1]) nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht hatte, am heiligen Feste der andächtigen Menge höchste menschliche Wahrheit und Weisheit zu verkünden [2]). Praktisch ergab sich dabei für ihn eine doppelte Möglichkeit: er konnte das, was er dem Volke zu sagen hatte, gelegentlich und in einer für den Uneingeweihten kaum merklichen Weise innerhalb eines größeren Zusammenhangs an- und unterbringen oder er konnte den allgemeinen Gedanken zum selbständigen Inhalt eines größeren Ganzen machen.

Wenn wir jetzt für die erstere Art einige Belege aus den Sophokleischen Chorgesängen beibringen, so wird es

---

und doch bei weitem nicht der künstlerische Takt wie bei Sophokles.

[1]) Vgl. Aristoph. ran., bes. V. 1485—90, 1500—1503.

[2]) Vgl. Wilamowitz, Hippolyt, griechisch und deutsch (1891) p. 114 f.

uns dabei stets um die Frage zu tun sein, wieweit ein da und dort eingestreutes sententiöses Element den Zusammenhang mit der dramatischen Umgebung bewahrt[1]).

Daß der allgemeine Gedanke, den Aias 714 der Chor ausspricht: *πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει*, nichts weiter ist als eine zusammenfassende Wiederholung des Gedankens, den der Held selbst gewissermaßen als Motto an die Spitze seiner großen, dem Chorlied unmittelbar vorausgehenden Rede gestellt hat, haben schon die alten Erklärer erkannt (vgl. Schol. zu 714: *τὰ ὑπὸ τοῦ Αἴαντος διὰ πολλῶν εἰρημένα διὰ βραχέων διεξῆλθεν*).

Daß ebenso in den Versen Elektra 1082—85

*οὐδεὶς τῶν ἀγαθῶν τοι*
*ζῶν κακῶς εὔκλειαν αἰσχῦναι θέλει*
*νώνυμος, ὦ παῖ παῖ*

ein ausdrückliches Bekenntnis des Chores zu dem kurz vorher von der Heldin ausgesprochenen Grundsatz: *ζῆν αἰσχρὸν αἰσχρῶς τοῖς καλῶς πεφυκόσιν* (989) zu sehen ist, darauf läßt schon die mit Nachdruck hinzugefügte Anrede derselben (*ὦ παῖ παῖ*) schließen.

Antig. 127 *Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπους*
*ὑπερεχθαίρει*

trägt durchaus das Gepräge einer allgemeinen Sentenz. Wenn wir der Annahme des Scholiasten folgen dürfen, so liegt in diesen Worten eine ernste Mahnung des Dichters an sein Volk (Schol. zu 127: *τοῦτο κοινὸν ὡς πάντων τῶν Ἑλλήνων μεγαλαυχούντων*); daß aber zugleich der Stelle

---

[1]) Eine Untersuchung der Euripideischen Chorgesänge nach dieser Richtung liefert zwar — das darf nicht übersehen werden — manches Erfreuliche, so Her. 772—80, Jon 472—91, Bakch. 386—401, daneben allerdings manches Unerfreuliche: hierher gehört die Manier des Dichters, die Aristoph. Ran. 942 (vgl. Römer, Philologus 65, 1 p. 65) mit dem treffenden Ausdruck *περίπατοι* bezeichnet hat; wir sehen sie hauptsächlich vertreten durch folgende Stellen: Alk. 962—83, Androm. 766—801, Iph. Aul. 558—72, Iph. Taur. 414—20.

keineswegs die Beziehung auf die konkrete Handlung fehlt, zeigt der Rest des Scholions, der die Sache von der andern Seite beleuchtet: *ἢ ἰδίᾳ κατὰ Καπανέως· τὸ γὰρ ἑξῆς* (V. 128—137) *εἰς αὐτὸν τείνει.*

Oed. tyr. 500–504 *ἀνδρῶν δ' ὅτι μάντις πλέον ἢ ἐγὼ φέρεται, κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής· σοφίᾳ δ' ἂν σοφίαν παραμείψειεν ἀνήρ:*

eine — wohl einzig dastehende — Äußerung des Dichters, die eine starke religiöse Skepsis verrät[1]). Wenn hier der Satz aufgestellt wird, daß es ein untrügliches Kriterium für die Wahrheit der Prophetie nicht gebe, so wird damit allerdings ein Problem allgemeinster Art berührt, das so lange besteht, als Menschen an die Göttlichkeit der Prophetie glauben. Andrerseits aber erscheint es dramatisch aufs beste motiviert, wenn diese Zweifelsfrage gerade an dieser Stelle auftaucht. Wie schon oben (p. 39) bemerkt, nimmt der Chor hier in selten ernsthafter Weise zu dem augenblicklichen dramatischen Konflikt Stellung: indem er sich nach einigem Zaudern in dem Streit zwischen Priester und König auf des letzteren Seite stellt, muß er damit zugleich den Glauben an die absolute Autorität der Prophetie aufgeben.

Einen verhältnismäßig breiten Raum nimmt die Reflexion in der *πάροδος* des Aias ein (V. 154—163). Schon in den Scholien z. d. St. finden wir Hinweise darauf, daß auch hier neben der durchgehends vorhandenen engen Anlehnung an die Handlung doch zugleich ein selbständiger, auch in der Loslösung vom Drama zurecht bestehender Gedankengehalt hervortritt. Welche von beiden

---

[1]) Daß diese sich bei Euripides in den Chorliedern breit macht, kann bei dem pessimistischen Grübler (vgl. Hel. 1137—56) nicht Wunder nehmen. Seine ablehnende Stellung gegenüber der altehrwürdigen Sagenwelt, der er ohne den gläubigen Sinn des Sophokles seine dichterischen Stoffe entnimmt, tritt besonders hervor: Hel. 1151—57, Elektra 737—43, Iph. Aul. 794—800.

Seiten ist es nun, auf die es dem Dichter hier hauptsächlich ankommt? Offenbar die letztere; die in den dramatischen Verhältnissen begründete psychologische Motivierung ist nur Mittel zum Zweck, allerdings, wie wir eben gesehen haben, ein wohldurchdachtes Mittel. Selbstzweck dagegen ist das λέγειν πρὸς τὸ θέατρον, zu dem sich dem Dichter hier eine so selten günstige Gelegenheit bietet. Nach dem, was wir oben (p. 46) über die Eigenart gerade dieses Dramas angegeben haben, liegt sogar die Vermutung nahe, daß der Dichter hier eine ganz bestimmte politische Tendenz im Auge hat[1]. — Wir werden damit auf ein Gebiet allgemeiner Art geführt, das wir a. a. O. schon einmal flüchtig berührt haben. Die Frage, wieweit bei Sophokles das politische Element innerhalb der dichterischen Arbeit sich geltend macht, soll uns hier für einen Augenblick beschäftigen, natürlich nur soweit sie für unsere Zwecke in Betracht kommt, also im wesentlichen mit Beschränkung auf die — allerdings gerade in dieser Hinsicht besonders interessante — chorische Lyrik.

Was p. 46 von seinen Werken überhaupt gesagt wurde, daß er „den Wallungen und Stimmungen des Tages keinen oder nur einen sehr geringen Einfluß auf seine dichterische Arbeit gestattet"[2], das finden wir auf dem besondern Gebiet der chorischen Lyrik, das doch an verlockenden Gelegenheiten zu anachronistischen Räsonne-

---

[1]) Eine bestimmte religiöse Tendenz kann im 1. und 2. στάσ. der Antigone (vgl. W. Schmid „Probleme aus der sophokleischen Antigone", Philol. N. F. XVI. p. 13 ff., siehe auch p. 69 Anm. 1) und im 2. στάσ des Oed. tyr. (s p. 74 Anm. 1) gesehen werden: auch dort „alles aktuell und doch keine Spur von Anachronismus im tieferen Sinn" (W. Schmid a. a. O. p. 24), keine Spur von Aufdringlichkeit, von der das religiöse Tendenzstück des Euripides, die Bakchen im ganzen, wie innerhalb der Chorgesänge (vgl. V. 424 bis 433, 891—896, 905—911, 1002—1011) durchaus nicht frei ist.

[2]) Römer a. a. O. p. 584.

ments überreich ist (vgl. p. 62), in vollem Umfang bestätigt. Wenn er es sich nicht versagen kann, da und dort ein lokalpatriotisches Bekenntnis abzulegen — einer unfehlbaren Wirkung auf sein Publikum konnte er dabei sicher sein (vgl. Schol. zu Aias 1221: *φιλοτέχνως εὐφραίνει τοὺς ἀκροωμένους διὰ τῶν ἐπαίνων τῆς Ἀττικῆς* [1])) —, sei es, daß er sein Lied in ein „patriotisches Stichwort“ [2]) ausklingen läßt (Aias 1221 f.) oder daß er gelegentlich der heimatlichen Sage seinen Tribut zollt (Antig. 966—987; vgl. Schneidew.-Nauck Anm. zu 966) oder daß er, bereits ein Greis, sein Vaterland in hohen Tönen preist — wobei ihm in verzeihlichem Anachronismus [3]) naturgemäß die Verhältnisse der Gegenwart vor Augen stehen (Oed. Col. 668 ff., bes. V. 696 u. 699; vgl. Schneidew.-Nauck Anm. z. d. St.), so wird das einem Manne, der als Mensch wie als Dichter [4]) so fest wie nur einer in dem

---

[1]) Über die Wirkung eines solchen patriotischen Liedes vgl. Plutarch. Nik. 9. Hinweis darauf bei Dieterich a. a. O. p. 42.

[2]) Vgl. Crusius, Philologus 57, „Aus den Dichtungen des Bakchylides“, p. 174, Anm. 22, Bemerkung über die ganz ähnliche Stelle Bacchyl. 18 (ken.), 60.

[3]) Ein ebenso verzeihlicher Anachronismus ist es, wenn für ihn, den Patrioten, mit der Heimat des Aias der Gedanke an den herrlichsten Tag der griechischen Freiheitskriege sich unwillkürlich verbindet (Aias 596).

[4]) Seltsamerweise wird auf die erstgenannte Seite der Persönlichkeit des Sophokles, seine bürgerliche und politische Existenz in neuester Zeit ein stärkerer Nachdruck gelegt als auf sein dichterisches Schaffen; vgl. A. Bauer, „Neue Bücher zur griechischen Geschichte“ in N. Jahrb. f. d. kl. Altertum, 5. Jahrg., 1902, p. 231 (Besprechung von Ed. Meyers „Forschungen zur alten Geschichte“ II p. 86), ferner das eigentümliche Bild, das U. v. Wilamowitz in seiner Bearbeitung der „griechischen Literatur des Altertums“ (8. Bd. von P. Hinnebergs „Kultur der Gegenwart“, Teil I) von Sophokles entwirft: eine Umwertung, die, wie nur irgend etwas, dazu angetan ist, zum Widerspruch herauszufordern. Denn einmal würde Sophokles für alle Verehrer seiner Muse, selbst wenn er „nicht in Politik dilettiert“ hätte (A. Bauer a. a. O.), immer noch in erster Linie der gottbegnadete Künstler bleiben. Andrerseits

heimatlichen Boden wurzelte, dessen Kunst in vollstem Sinne „Heimatkunst“ war, gewiß nicht zu verargen sein, umso weniger, als er sich dabei durchweg innerhalb der dem Dramatiker gezogenen Schranken hielt. Derartige harmlose patriotische Bekenntnisse wird man überhaupt kaum Politik nennen können. Sucht man aber nach Stellen in Chorliedern, wo der Dichter auf bestimmte politische Verhältnisse in tendenziöser Weise anspielt, so wird man außer der, von welcher wir p. 64 ausgegangen sind, keine weitere entdecken können.

Versuchen wir nun, sie von diesem Gesichtspunkt aus zu deuten, so liegt es nahe, den Ausdruck *τὸν ἔχοντα* in V. 157 *πρὸς τὸν γὰρ ἔχονθ᾽ ὁ φθόνος ἕρπει* dem ursprünglichen Sinn des Wortes entsprechend in der Bedeutung „der Besitzende, der Reiche“ zu fassen[1]), wobei dann der Dichter zugleich auch an die schweren sozialen Kämpfe gedacht hätte, die gleichzeitig mit dem peloponnesischen Krieg Athen durchtobten[2]). Dabei muß aber

---

aber beweist die von den genannten Gelehrten angeführte Tatsache, daß er „die höchsten Verwaltungsstellen und zwar in kritischen Zeiten eingenommen hat“ (Wilamowitz a. a. O.), noch lange nicht die angebliche politische Begabung des Sophokles, sondern nur aufs neue den politischen Dilettantismus der attischen Demokratie, die, indem sie in dem großen Dichter auch den großen Staatsmann sah, ihre Unfähigkeit zeigt, zwischen den einzelnen Gebieten des öffentlichen Lebens (das Tragödiendichten gehörte bekanntlich auch dazu) streng zu scheiden. Im übrigen ist, wie O. Weissenfels in einer zutreffenden Kritik der Wilamowitzschen Darstellung (Zeitschr. f. d. Gymnasialw. N. F. 40, p. 472) bemerkt, „anzunehmen, daß Sophokles als ›Staatssekretär des Reichsschatzamtes‹ Rechnungsräte, vielleicht sogar Geheime Rechnungsräte zur Bewältigung dieser eines Dichters unwürdigen Aufgabe zur Verfügung gehabt hat“. Die werden die eigentlich politischen Köpfe gewesen sein und nicht Sophokles.

[1]) Der Scholiast faßt dagegen *ἔχοντα* intransitiv = *εὖ ἔχοντα*, eine wohl weniger natürliche Erklärung.

[2]) Den Hinweis auf diesen doppelten Anachronismus verdankt der Verfasser Herrn Prof. Römer.

auch hier wieder hervorgehoben werden, daß alle diese Anspielungen, für die natürlich das athenische Publikum ein ungleich feineres Ohr hatte als wir, durchaus im Rahmen der vorliegenden dramatischen Verhältnisse gehalten sind (vgl. p. 64). Das Gleiche gilt von dem 3. *στάσιμον* desselben Stückes (1185 ff.), wo dem Dichter bei der Verwünschung des unseligen Krieges (V. 1191 f.) das unsägliche Elend des athenisch-spartanischen Verzweiflungskampfes sicherlich vorschwebte. Wenn das Chorlied den Anforderungen der *ἀκολουθία* nicht durchaus entspricht, so ist der Grund dafür anderswo zu suchen (vgl. p. 46 f.)[1].

Wir wenden uns nunmehr zu den Chorliedern, die ihrem ganzen oder doch ihrem wesentlichen Inhalt nach der Reflexion gewidmet sind. Äußerlich sind sie daran kenntlich, daß sie in ihrem vollen Umfang oder mit Abzug weniger Verse auch losgelöst von der Handlung verständlich sind. Hierher gehören vor allem die drei ersten, im einzelnen vielfach schwer zu deutenden *στάσιμα* der Antigone.

Antig. 331 ff. Ein Wächter hat gemeldet (V. 223 ff.), dem Leichnam des gefallenen Polyneikes seien — dem Befehl des neuen Herrschers zum Trotz — von unbekannter Hand heimlich die üblichen Totenehren zuteil geworden. Der Chor, der es nicht für möglich gehalten, daß jemand um den Preis des eigenen Lebens eine solche Tat wagen könne (vgl. V. 220), sieht jetzt, wo sie als vollendete Tatsache vor ihm steht, in ihr ein Werk, das über menschliches Vermögen hinausgeht, ein *θεήλατον ἔργον* (278 f.). Aus dieser Stimmung heraus haben wir

---

[1]) Bei Euripides tritt die politische Tendenz, wie in ganzen Stücken (Andromache, Herakliden, Hiketiden), so auch in einzelnen Chorliedern innerhalb derselben ganz unverhüllt hervor: Andr. 464—492, Her. 892—927.

das vorliegende Chorlied zu verstehen[1]). Seinem Inhalt nach besteht es aus zwei Teilen: im ersten (V. 331—64) preist der Chor, dem Eindruck der Heldenhaftigkeit dieser Tat ganz sich hingebend, in hohen, feierlichen Worten die sich alles unterwerfende Gewalt des menschlichen Willens; im zweiten Teil (365—75) weist er, durch die Verwegenheit des Werkes nicht weniger erschreckt als von seiner Größe hingerissen, auf die Gefahr der Überhebung hin, zu der der Mensch sich nur allzuleicht durch seine Kraft verführen lasse. Die auch sonst allenthalben im Drama hervortretende ängstliche Loyalität des Chores macht es wahrscheinlich, daß die bis zu einem absoluten Verdammungsurteil über jedwede Gesetzesübertretung sich steigernden Bedenklichkeiten des zweiten Teiles vom Standpunkt des Chores aus „lediglich auf den Täter berechnet“[2]) sind. Stellen wir uns aber auf den Standpunkt des Dichters und des von ihm geleiteten Zuschauers, so

---

[1]) Diese bisher allgemein übliche Auffassung des Zusammenhangs hat neuerdings W. Schmid in der p. 65 Anm. 1 erwähnten sehr beachtenswerten Abhandlung grundsätzlich abgelehnt. Wenn er die Reflexionen des Chores nicht auf die Verwunderung des Chores über die Kühnheit des Bestattungsversuches (p. 13), sondern auf den Mißmut desselben über das Verbot des neuen Herrschers (p. 22) zurückgeführt sehen will, so hat seine Erklärung gewiß den Vorzug größerer Einheitlichkeit, zumal wenn man die von ihm hergestellte Beziehung des Chorliedes auf den von ihm angenommenen Grundgedanken des ganzen Dramas (p. 24) berücksichtigt. Aber ob seine Auffassung der vorliegenden Stelle nicht doch durch jene allgemeinen Gedanken von vornherein bestimmt war? Eine unvoreingenommene Betrachtung kann doch wohl nur zu dem Ergebnis führen, daß die Persönlichkeit Kreons für das Bewußtsein des Chores bis jetzt durchaus noch nicht in dem Maße hervorgetreten ist, wie der Gelehrte annimmt. In diesem Augenblick ist dasselbe zweifellos von dem großen Ereignis des Tages, eben dem Bestattungsversuche, vollkommen beherrscht. Anders stellt sich freilich die Sache vom Standpunkt des Dichters und des von ihm geleiteten Publikums dar (siehe unsre weiteren Ausführungen).

[2]) Schneidew.-N., Anm. zu Antistr. 2 dieses Stas.

dürfen wir vielleicht mit den Worten des Chores einen weiteren Sinn verbinden. Wenn Schneidewin in Übereinstimmung mit Boeckh und Fr. Kern [1]) zu der Stelle bemerkt: „Dem Zuschauer lag es nahe, diese Worte (den Wunsch, mit einem Verächter der Gesetze keine Gemeinschaft zu haben) auf das ewige göttliche Recht zu beziehen und ihnen somit eine Anwendung auf Kreon zu geben, die der Chor selbst freilich nicht beabsichtigen konnte", so mag er vielleicht damit das Richtige getroffen haben, zumal auch das folgende *στάσιμον* dieselbe vom Dichter vermutlich beabsichtigte doppelte Möglichkeit der Deutung, auf Antigone wie auf Kreon, zuläßt. Die schwierige Frage bestimmt zu entscheiden, wagen wir nicht; jedenfalls — und das ist für uns das Wichtige — ist hier der Zusammenhang mit der Handlung, man mag ihn auffassen wie man will, durchaus gewahrt — und zwar in beiden Teilen: warum, wie Schneidewin (Anmerkung zu Antistr. 2) annimmt, erst im zweiten Teil „eine bestimmtere Beziehung auf die so kühn und geschickt ausgeführte Bestreuung der Leiche durchblicken" soll, sehen wir nicht ein; wie oben gezeigt, ist der Gegenstand beider Teile genau der gleiche, nur in verschiedener Beleuchtung.

Woher nun aber andrerseits die Allgemeinheit der Gedanken? Wenn Schneidewin (Einleitung p. 12) dieselbe auf die „völlige Unbekanntschaft des Chores mit dem Täter und dessen Beweggründe" zurückführt, so ist das wohl richtig, aber nicht völlig erschöpfend. Ungleich wichtiger ist jedenfalls, daß der Dichter auch hier persönlich hervortritt und die Gelegenheit benützt, seine

---

[1]) Schneidew.-N., Einleitung z. Antig. p. 12; A. Boeckh, Antigone p. 138; Fr. Kern, Über die Chorgesänge der sophokleischen Antigone (Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen, 33. Band), p. 377.

Ideen über die Größe und Grenze menschlichen Könnens zu entwickeln. Das ist es auch, worin, auch für uns noch, der bleibende Wert dieses herrlichen Liedes besteht.

Antig. 582 ff. Das zweite Stasimon ist nicht minder umstritten als das erste[1]). Volle Übereinstimmung herrscht jedenfalls darüber, daß der Punkt der Handlung, an den das Chorlied anknüpft, der grausame Beschluß Kreons ist, Antigone und wie es scheint (vgl. V. 770) auch Ismene für ihre Auflehnung gegen sein Gebot mit dem Tode zu bestrafen (V. 497 f.). In der Frage nach dem Hauptinhalte des Gesanges stehen zwei verschiedene Auffassungen einander gegenüber. Muff meint[2]), der Chor stelle hier eine Betrachtung darüber an, „wie doch das Haus der Labdakiden vor allen anderen Häusern fort und fort von Unglücksschlägen getroffen werde“. Hat er Recht, so gehört das Chorlied nicht in diesen Zusammenhang; wir können ihm aber durchaus nicht folgen, schon deswegen, weil der von ihm in den Mittelpunkt gestellte Gedanke — zunächst rein äußerlich betrachtet — nur den vierten Teil des Ganzen einnimmt (V. 593—602). Der weitaus größere Teil ist dagegen, wie Schneidewin (Einleitung p. 15) richtig angibt, beherrscht durch den Gedanken an „die Macht und den Ursprung und das Ende der ἄτη“; das Unglück des Labdakidenhauses erscheint im Zusammenhang des Ganzen nur als ein Beleg für die im Chorlied ausgesprochene allgemeine Idee und zugleich als konkreter Ausgangspunkt für die Betrachtungen des Chores. So erscheint das Stasimon, als Ganzes genommen, als eine auf die weitere Entwicklung der Handlung gegründete Fortsetzung und weitere Ausführung der am

---

[1]) Vgl. darüber Berch, Über den Chor in der Antigone (Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen, 27. Band), p. 11.

[2]) a. a. O. p. 101.

Schlusse des vorausgehenden Liedes (V. 365 ff.) in den Grundzügen entwickelten Idee von der Gefährlichkeit und Verderblichkeit schrankenloser Kraft- und Willensentfaltung.

Ein zweiter schwieriger Punkt ist die Frage, die uns auch beim vorigen *στάσιμον* beschäftigt hat: an welche Person des Dramas dabei zu denken ist. Wir entscheiden auch hier wieder: von dem beschränkten Standpunkt des Chores aus lediglich Antigone, die nunmehr nebst ihrer Schwester als letztes Reis von dem seit alters her der *ἄτη* verfallenen Labdakidenhaus (V. 599 f.) „abgemäht" werden soll „durch die blutige Sichel der Unterirdischen, wie durch Unüberlegtheit und Verblendung des Sinnes" (V. 599—603; vgl. auch Schol. zu 603: *λόγου τ' ἄνοια· ἁμαρτία ὅτι οἰστρηθεῖσα ὑπὸ τῶν Ἐρινύων ἡ Ἀντιγόνη τοῦτο τετόλμηκεν*). Nun liegt freilich die Vermutung nahe genug, daß der Dichter, der die Tat seiner Heldin doch gewiß mit einem anderen Maß gemessen hat als der in äußerlicher Gesetzlichkeit befangene Chor, von seinem frei beherrschenden Standpunkt aus die vorliegenden Worte auf den in der Tat doch ungleich mehr als Antigone der *λόγων ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς* verfallenen Kreon angewendet wissen will. Darin hat Schneidewin wohl recht; in seinem Bemühen freilich innerhalb des Chorliedes die mannigfachsten Anspielungen auf Kreon zu entdecken[1]), scheint er uns etwas zu weit zu gehen. Auch darin können wir ihm nicht unbedingt folgen, wenn er meint, „darum eben lasse der Dichter den Kreon während des Gesanges auf der Bühne bleiben, damit die für jedermann giltigen Erwägungen an sein Ohr dringen und ihn auf die rechte Bahn zurücklenken"[1]). Die Stelle, auf die er sich stützt, um die Anwesenheit Kreons wahrscheinlich zu machen (V. 626 f.), hat keine zwingende Beweiskraft:

---

[1]) Schneidew.-Nauck. Einleitung zur Antigone p. 15.

Kreon kann auch erst gegen den Schluß des Chorliedes wieder aus dem Palast hervorgetreten sein. Überhaupt erscheint uns diese Frage hinsichtlich des vom Dichter mit dem Chorlied verfolgten Hauptzwecks als ziemlich unwesentlich. Denn der Inhalt auch dieses Gesanges war gewiß in erster Linie nicht für irgend eine Bühnenperson, sondern für das Publikum berechnet; was dieses an Anspielungen auf die Handlung aus dem Text heraushören wollte, war eine Sache, die ihm der Dichter zur eignen freien Entscheidung überließ.

Wesentlich einfacher liegen die Verhältnisse im 3. *στάσ.* (V. 781—800) desselben Stückes. Der erste Teil desselben ist rein lyrischen Charakters, er enthält das schöne Preislied auf den *Ἔρως* (V. 781—790). Beachten wir, daß der Dichter die Schilderung der Allgewalt des Gottes auf einige wenige, dafür aber umso kraftvollere und anschaulichere Züge beschränkt, daß er auf einen leicht zu erzielenden lyrischen Augenblickseffekt im Interesse der dramatischen Konzentration verzichtet, so werden wir hier nur eine neue Bestätigung des ihm von J. Burckhardt (vgl. p. 61) nachgerühmten künstlerischen Taktes sehen[1]. Der zweite Teil des Chorliedes bringt die Anwendung des allgemeinen Gedankens auf den vorliegenden Fall, durch den jener seinerseits wieder ausgelöst worden ist. Indem der Chor die unmittelbar vorausgehende Auflehnung eines so braven Sohnes wie Hämon (vgl. V. 635, 683) gegen seinen Vater für ein Werk der *ἄμαχος Ἀφροδίτα* erklärt (V. 800), gibt er selbst die

---

[1]) Euripides hat zu dem vorliegenden Chorlied innerhalb einer Tragödie gleich zwei interessante Seitenstücke geliefert: Hippol. 525 ff. u. 1268 ff., letzteres in derselben Knappheit der Ausführung wie hier bei Sophokles, ersteres hochpoetisch, aber mit allzureichem lyrisch-epischem Beiwerk, in dieser Beziehung dem zweiten Sophokleischen Liebespreislied: Trach. 497 ähnlich (über dieses vgl. p. 81 ff.).

dramatische Motivierung der ersten, lyrischen Partie des Chorliedes (vgl. Schol. zu 781).

Über das ebenfalls hierher gehörige 2. *στάσ.* des Oed. tyr. (863—910) haben wir schon wiederholt (p. 15, 52 f.) gesprochen; hier sei besonders auf den allgemeinen Charakter der ganzen Gedankenführung hingewiesen: mit Ausnahme weniger Verse (879—81, 901 f., 906—909) ist das Chorlied auch losgelöst von der Handlung vollkommen verständlich und gerade in dieser Loslösung als das Bekenntnis eines tief religiösen Gemütes von ergreifender Schönheit[1]).

Den Charakter völliger Ausgeglichenheit trägt das 4. *στάσ.* derselben Tragödie (Oed. tyr. 1186 ff., vgl. p. 50 f.). Die Betrachtung über die Vergänglichkeit alles Irdischen erscheint mit der Klage um den gefallenen König so innig und organisch verknüpft, daß eine Trennung beider Momente nur mit Gewalt geschehen könnte: der Ausgleich zwischen Lyrik und Drama, den wir oben als höchstes Ziel des dramatischen Lyrikers bezeichneten, ist hier restlos vollzogen[2]).

Den Schluß möge jener tief ergreifende Schwanengesang bilden, den der Dichter in dem letzten der uns von ihm erhaltenen Werke anstimmt: Oed. Col. 1211 ff. Daß in diesem Liede sich mit der Beziehung auf die Handlung (vgl. p. 42 f.) ein stark hervortretendes sententiöses, „allegorisches" Element verbindet, hat schon der Scholiast hervorgehoben (Schol. zu 1211: *κατάδηλός ἐστιν ὁ χορὸς ἐν ταύτῳ ἀναφωνῶν καὶ ἀλληγο-*

---

[1]) Möglich, daß wir aus der Klage des frommen Dichters zugleich einen Protest gegen die zu seiner Zeit in Athen sich mehrende Gottlosigkeit heraushören dürfen: also eine Art religiöser Tendenzpoesie (vgl. p. 65 Anm. 1 u. 75 Anm. 2).

[2]) Ein Lob, das übrigens auch einigen Euripideischen Chorliedern nicht versagt werden kann: Hippol. 525 ff., 1268 ff., Medea 410 ff., 627 ff., Heracl. 637 ff.

*ρῶν περὶ τῆς τῶν ἀνδρῶν ἀπληστίας, τείνει δὲ ταῦτα εἰς τὴν δυσποτμίαν Οἰδίπου*). Es ist als klänge aus dem Chorlied die Klage des greisen Dichters (vgl. Schneidewin-Nauck zu 1239): „Ach, ich bin des Treibens müde!“ [1]) *φθόνος, στάσεις, ἔρις, μάχαι καὶ φθόνοι* (1234 f.), das alles hat er in seinem langen Leben ach, wie oft mit ansehen und vielleicht auch dann und wann (man denke nur an die Einrichtung des dichterischen *ἀγών*, durch die dem *φθόνος* Tür und Tor geöffnet war) am eignen Leibe erfahren müssen! Es ist als wolle der Dichter mit dieser Aufzählung menschlicher Leidenschaften und Verbrechen seinen Zeitgenossen den Spiegel vorhalten [2]) und sie noch einmal gegen das Ende seiner öffentlichen Tätigkeit — denn eine solche war sein Dichten (vgl. p. 62) — mit eindringlichen Worten vor ihrem schlimmsten Charakterfehler, der *ἀπληστία* warnen, an der schließlich auch Athen zugrunde gegangen ist: eine Annahme, die, wenn sie richtig ist — und sie hat große Wahrscheinlichkeit für sich —, eine höchst annehmbare Erklärung für den schon leise ans Parabasenartige streifenden Charakter des vorliegenden Chorliedes bietet. Das politische Gepräge, das demnach auch diesem *στάσιμον* eigen wäre, erinnert an die oben (p. 65 ff.) behandelten Tendenzstellen; hier wie dort aber verdient bei aller Freiheit, die sich der Dichter verstattet, die „behutsame, vor-

---

[1]) Die zum Vergleich herangezogene Goethestelle zeigt zugleich, wie verfehlt es ist, den vorliegenden Chorgesang, wie es gerne von seiten christlicher Apologeten geschieht, als Beweis für den angeblichen Pessimismus des Altertums auszunutzen; es handelt sich hier wie bei Goethe, der gewiß kein Pessimist war, lediglich um eine vorübergehende Stimmung des einzelnen, wie sie sich bei jedem einmal einstellt, zumal wie hier bei Sophokles, im Alter.

[2]) Vgl. Thukydides II, 53, die Schilderung der „Auflösung der sittlichen und religiösen Ordnung infolge der Seuche“ (Classen Anm. z. d. St.); siehe auch p. 74 Anm. 1.

nehme“ Art, mit der er verfährt, der besonderen Hervorhebung[1]).

### 3. Episch-lyrische Elemente.

An die beschreibende, schildernde und betrachtende Lyrik fügen wir zum Schluß noch die erzählende. Um ein volles Verständnis derselben zu gewinnen, müssen wir zunächst und vor allem historisch zu Werke gehen. Es gilt hier auf jene ältere Dichtungsgattung zurück zu greifen, in der die philologische Wissenschaft nach dem Vorgange des Aristoteles noch heute die „Vorstufe der Tragödie“ [2]) sieht, den Dithyrambus. Dieser „von Hause aus ein Lied auf den Weingott Dionysos“ war bald „aus dem engen Kreis dionysischer Festlieder herausgetreten und hatte auch den Preis anderer Götter und die Darstellung anderer Mythen in sein Gebiet gezogen“ [3]): eine Umwandlung, die schon frühe vor sich gegangen sein muß, sicher zur Zeit des Stesichorus[4]), vielleicht auch schon früher (vgl. Crusius a. a. O. p. 1212). Immermehr scheint der ursprüngliche Hauptbestandteil des Kultliedes, das Götterlob, durch die neu eingedrungene Heldensage zurückgedrängt worden zu sein[5]). Der Stil nun, in dem

---

[1]) Vgl. Römer, Philol. 65. 1 p. 63 Anm. 12.

[2]) O. Crusius, Dithyrambus bei Pauly-Wissowa IX (p. 1203 bis 1230), p. 1212, vgl. auch p. 1208.

[3]) Vgl. W. Christ, Geschichte der griechischen Litteratur [2] p. 125.

[4]) Christ a. a. O. p. 136, vgl. auch Wilamowitz „Herakles I“, p. 72.

[5]) Noch deutlich zu erkennen an der unorganischen Verknüpfung des offiziellen Götterlobes mit dem Herrenmythus bei Bakchylides; vgl. carm. XVI (Ken.), V. 13 und dazu O. Crusius, „Aus den Dichtungen des Bakchylides“, Philol. 57 (p. 156—183), p. 169 (Pauly-Wiss. s. v. Dithyrambus, p. 1222), sowie Oscar Meiser, Mythologische Untersuchungen zu Bakchylides (Diss., München 1904), p. 44 ff.

diese „Heroenaventiuren“ (Crusius a. a. O. p. 1209) gehalten waren, ist — das zeigen die erhaltenen Reste, besonders die Dichtungen des Bakchylides, noch in voller Deutlichkeit — „nicht rein episch, sondern erinnert in Ton und Färbung an die moderne Ballade“ (Crusius a. a. O. p. 1209): hier wie dort sind schlichte Volkstümlichkeit und eine „mehr auf Stimmung als auf Anschaulichkeit hinarbeitende“ Skizzenhaftigkeit[1] die wesentlichen stilistischen Merkmale.

Wo wir nun innerhalb der dramatischen Lyrik derartige balladenhafte Elemente antreffen, da liegt, nach obiger Angabe über das Abhängigkeitsverhältnis, in dem die attische Tragödie zum Dithyrambus stand, die Vermutung nahe genug, daß wir es mit archaischen oder auch archaistischen Elementen zu tun haben. Solche Reste finden sich nun bei Sophokles — wiederum bezeichnend für seine straffe Kompositionsweise — in sehr geringer Zahl, während Euripides, in Fragen der dramatischen Ökonomie von genialer Unbekümmertheit, die Höhe, auf welche die Technik des Dramas geführt war, hier wie vielfach anderwärts wieder verließ und, wie es scheint, geradezu mit Bewußtsein auf jene ältere, allerdings in der Zwischenzeit niemals ganz ausgestorbene Manier zurückgriff: eine Annahme, von der aus wenigstens einiges Licht in das noch recht dunkle Gebiet der episch-lyrischen Chorgesänge des Euripides zu fallen scheint. Wir können dieses hier nur ganz flüchtig streifen; unsre Untersuchung wird sich vorläufig im wesentlichen auf die wenigen hierher gehörigen Chorlieder des Sophokles beschränken. Innerhalb derselben nehmen wir nach demselben Prinzip wie oben p. 60 f. und p. 62 eine Zweiteilung vor: wir unterscheiden Fälle, in denen episch-lyrische Motive nur vor-

---

[1]) Vgl. Crusius, Philol. 57, p. 170 f. und O. Meiser, p. 42 f.

übergehend anklingen, und Fälle, in denen der Heroenmythus den Hauptinhalt eines Chorliedes bildet.

Zur ersteren Gruppe rechnen wir:

Elektra 504—15. Über das Chorlied als Ganzes vgl. p. 15 f. Hier soll uns die interessante ἐπῳδός beschäftigen. Wie schon der Wechsel des Rhythmus andeutet, tritt hier ein neues Motiv auf; während der Chor sich vorher mitten in der lebendigen Gegenwart bewegt hat, lenkt er zum Schluß den Blick zurück auf die Vorgeschichte des Pelopidenhauses. Die innere Beziehung, die zwischen den beiden Teilen besteht, deutet der Chor selbst wiederholt an (V. 506 f., 513—15): das neue Blutvergießen, das dem Atridenhause jetzt bevorsteht, ist als letztes Glied in der Kette von Greueln zu betrachten, die sich durch die Geschichte des Geschlechtes hindurchzieht; hereingebrochen aber ist dieses ganze Verhängnis durch den Frevel, den einst Pelops an Myrtilos verübte. Gegenwart und Vergangenheit erscheinen also fest mit einander verknüpft. Auch die Art der Behandlung des mythischen Stoffes zeigt dieselbe Rücksicht auf die vorliegende Situation: keine breit ausgeführte Kleinmalerei, kein großer mythologischer Apparat, sondern bewußte Beschränkung auf das Wesentliche in knappester Ausführung, durch die die seelische Bewegung des Augenblickes von Anfang bis zu Ende hindurchzittert (vgl. die pathetische Apostrophe V. 504 f.). Gewiß hätte der Dichter hier leicht in der Art des Euripides eine detaillierte Geschichte des Pelopidenhauses geben können; er „begnügt sich, den Anfang zu bezeichnen und alles übrige mit einem Worte anzudeuten“[1]), nicht aber deswegen, weil etwa „seine Kithara die Last des Epos nicht ertragen“[1]) hätte (das Chorlied selbst ist schon ein Gegenbeweis, weitere werden folgen), sondern weil er sich auch hier der

---

[1]) Kaibel, Elektra, Anm. zu 504 ff.

durch das dramatische Interesse gezogenen Schranken bewußt geblieben ist[1]). Das dem p. 61 zitierten Urteile

[1]) Eine Gegenüberstellung der wichtigsten Erscheinungen bei Euripides auf diesem Gebiet ist hier für beide Dichter außerordentlich lehrreich. Die p. 8 angeführte vernichtende Kritik des Scholiasten (zu Ach. 442; vgl. Schol. zu Eur. Phoen. 1019 und 1054) bedarf ja, wie manches harte Urteil, das in Altertum und Gegenwart über Euripides gefällt wurde, einigermaßen der Beschränkung (vgl. Römer, Abhandl. der K. B. Akad. der Wiss., I. Kl., XXII. Bd., III. Abt., p. 606, Anm. 1): an einer Reihe von Stellen hat die Verwendung mythologischer Motive gar nichts Anstößiges (Med. 1282—92, Hippol. 544—62, Herakl. 1016—27, Elektra 1147—1171, Bakch. 337—44, Orest. 807—18, 1545—49, Phoen. 801—817, Iph. Taur. 186—202), ebenso die Einflechtung der heiligen Legende in ein religiöses Kultlied (Bakch. 88—104, 519—29, Phoen. 638—85; willkürlicher dagegen schon Helena 1301—25 und vollends Iph. Taur. 1234—83). Dem steht allerdings die schwerwiegende Tatsache gegenüber, daß der Dichter vielfach, in seiner Lust und seiner Kunst zu fabulieren, die dramatischen Kompositionsgesetze mehr oder weniger ignorierend, dem Heroenmythus innerhalb der chorischen Lyrik einen unverhältnismäßig breiten Platz einräumt. In immer neuen, durch ihre romantisch-realistische Ausführung an sich höchst reizvollen Variationen behandelt er immer wieder dieselben Stoffe, so:

- den argivischen Sagenkreis: El. 699—746, Orest. 807—818, 982—1012, 1545—49, Iph. Taur. 181—202 (Atreus u. Thyestes: El. 699—746, Orest. 807—18, 995—1010, Iph. Taur. 193—97, Pelops u. Myrtilos: Or. 988—94, 1540—1549, Agamemnon u. Aegisth: El. 1147—71, Andr. 1027—1036);
- den trojanischen Sagenkreis: Hek. 444—83, 629—56, 905—51, Andr. 274—308, 1009—1046, Hel. 1107—64, Troad. 511—67, 799—859, 1060—1117, Iph. Aul. 543—589, 751—810 (Urteil des Paris: Hek. 629—46, Andr. 274—292, Iph. Aul. 574—89, skizzenhaft: Hek. 943—51, Troad. 1100—1117, Iph. Aul. 178—184, Trojakatastrophe: Hek. 905—51, Troad. 511—67, Hek. 444—83, Andr. 1009—1046, Hel. 1107—64, Troad. 1060—1117, Iph. Aul. 751—800);
- den thebanischen Sagenkreis: Phoen. 638—89, 806—29, 1019—53 (Geschichte des Oedipus: 806—17, 1019—53, Sphinx: 806—11, 1019—42).

Angesichts dieser Zusammenstellung erscheint der Tadel des

J. Burckhardts verwandte Wort Bernhardys (Griechische Litteraturgeschichte II, 2, p. 234): „Sophokles hat unter Umständen nur den zweckmäßigsten, nicht immer den fruchtbarsten Gebrauch vom Chor gemacht“, findet hier wie in den oben (p. 61, 73) angeführten Erscheinungen so recht erst die exakte Begründung und Bestätigung, die wir bei Bernhardy vergeblich suchen.

Phil. 676—686. Das Chorlied (vgl. darüber p. 40 ff.) beginnt mit einer mythologischen Reminiszenz. Wodurch die Erinnerung an den Frevler Ixion im Chore ausgelöst wird, können wir aus dem Liede selbst entnehmen (V. 682 f.): der Chor sucht beim Anblick der Leiden des Philoktet unwillkürlich (vgl. die ganz ähnliche Aeschylusstelle Prom. 425 ff.) nach einer geschichtlichen Parallele; da er aber in der Gegenwart wie in der nächsten Vergangenheit keine zu finden weiß, greift er zurück auf die mythische Urzeit und auch hier findet er nur ein einziges Beispiel ähnlichen Geschickes: die Geschichte von Ixion. Aber auch hier beschränkt sich die Ähnlichkeit auf ein rein äußerliches Moment: die Schwere des Schicksals, das die

---

Scholiasten (zu Phoen. 1019) *διηγεῖται τὰ πολλάκις εἰρημένα* auf Grund des uns vorliegenden Materials nicht sowohl auf den Oedipusmythus, den er im Auge hat, als auf die drei großen Sagenkreise überhaupt anwendbar. Nicht so uneingeschränkt können wir seinem andern Tadel (zu Acharn. 442: *εἰσάγει τοὺς χοροὺς .... ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας*) zustimmen. Einmal ist der Mythus, ähnlich wie Bakchyl. XVI (Ken.) (vgl. O. Crusius, Philol. 57, p. 173 und O. Meiser a. a. O. p. 12), vielfach doch nicht so willkürlich gewählt, wie es dem flüchtigen Blick erscheint, andrerseits handelt es sich keineswegs um eine chaotische Aufhäufung, sondern um einen wohldurchdachten und -gegliederten Aufbau des mythologischen Materials (Hek. 444 ff., 629 ff., 905 ff., Troad. 511 ff., 799 ff., 1060 ff., Iph. Aul. 543 ff., 751 ff. könnte man geradezu drei Balladenzyklen nennen); ebenso bilden das 2. und 3. *στάσιμον* der Helena (1107 ff., 1301 ff.) ein in sich geschlossenes Ganze; Andr. 274 ff. und 1009 ff. dagegen macht den Eindruck schrankenloser Willkür.

beiden Heroen betroffen. Gerade in dem wichtigsten Punkte stehen die beiden Fälle hingegen im denkbar größten Gegensatz zu einander: während Ixion sich sein Unglück durch seine eigenen Freveltaten zugezogen, erduldet Philoktet unverschuldetes Leid: ein sehr beachtenswertes Moment, auf das wir gelegentlich der Behandlung der zweiten Gruppe von Chorliedern noch einmal zurückgreifen werden.

Dieselbe ist ebenfalls durch zwei Beispiele vertreten:

Trach. 497–530. Dieses Chorlied ist ganz im Stile des Dithyrambus gehalten: wie jener wird es durch ein förmliches, feierliches Prooemium eingeleitet (495 bis 505): „Allmächtig ist Kypris, selbst Zeus, Hades und Poseidon sind ihr gegenüber wehrlos, doch davon will ich nicht reden (V. 500; vgl. Bakchyl. XVI [Ken.], V. 13), sondern davon, wie einst Herakles mit dem Flußgott um Dejanira gerungen"[1]. Eine Beziehung dieses einleitenden Teiles zur Handlung ist vorhanden, wenn auch nur eine äußerst lockere: wie schon der Scholiast hervorhebt (zu 497: *εἰκότως ὁ χορὸς τοιαύτην ἀρχὴν πεποίηται· πέπαυται γὰρ ὁ λόγος περὶ τοῦ ἔρωτος*), greift der Chor mit der Eingangssentenz *μέγα τι σθένος ἁ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί* einen Gedanken auf, der über der letzten Szene gewissermaßen geschwebt und wiederholt auch schon greifbare Form angenommen hat (441—44, 459—62, 489 f., 490—92): den Gedanken, daß niemand und gerade die Mächtigsten, wie ein Herakles, am wenigsten der Allgewalt der Liebe widerstehen können. Daß es ein einzelner, wenn auch bedeutsam hervortretender Gedanke ist, an den das Chorlied anknüpft, nicht ein auf das Gemüt nachhaltig wirkendes Geschehnis, schon das deutet darauf hin, daß das *στάσιμον* nicht zu denen

[1] Ganz dem Stile der Ballade entspricht auch die Ankündigung des Themas in Form der Frage (V. 504 f., vgl. Bakchyl. XV [Ken.], V. 46 und XIX, V. 15; Ähnliches schon im Epos z. B. *Λ* 299).

gehört, die aus einem vollen dramatischen Leben herausgeschöpft sind: ein Bedenken, das sich bei unsrer weiteren Untersuchung nur als begründet erweisen wird.

Den Hauptinhalt des Liedes bildet die von V. 507 an ganz im Stile der Ballade folgende Erzählung des Zweikampfes zwischen Herakles und Achelous, die in ihrer lebendigen Anschaulichkeit ein vollgültiges Zeugnis für die Meisterschaft des Sophokles auch auf diesem Gebiete (vgl. p. 78 f.) bildet. V. 530 bricht das Chorlied mitten in der Erzählung ab; ob auch dieses plötzliche Abbrechen als ein Stück Balladenstil zu betrachten ist (vgl. Bakchyl. XVI und dazu O. Meiser a. a. O. p. 26 u. 42 f.) oder ob hier mit A. Schöll (vgl. Muff a. a. O. p. 200 f.) eine Lücke in der Überlieferung anzunehmen ist, wollen wir, so sehr wir ersterer Anschauung zuneigen, nicht entscheiden. Aber selbst wenn der Schluß noch einen zum Drama wieder zurückleitenden Gedanken enthalten hätte, wie etwa den: „Herakles ist der jetzt untreu geworden, für die er einst einen so harten Kampf bestanden“ (vgl. Schneidewin-Nauck, Anm. zu 497 ff.), so wäre die Lücke damit höchstens äußerlich überbrückt, noch keineswegs aber schon ausgefüllt.

Woher nun aber dieses Mißverhältnis zwischen Chorlied und Handlung gerade an dieser Stelle? Den Schlüssel zur Lösung dieser Frage haben wir auch hier wieder im Drama zu suchen. Das *στάσιμον* steht an einer Stelle der Handlung, wo diese sozusagen an einen toten Punkt angelangt ist. Es ist hier nicht etwa so wie im zweiten Teile des Aias[1]), daß mit einem Male alles im *τραγικὸν πάθος* beruhende dramatische Leben aus ihr gewichen wäre; es handelt sich nur um eine Stille vor dem Sturm, der dann — allerdings nach einer nochmaligen Verzögerung (vgl. p. 47 ff.) — nur um so gewaltiger los-

[1]) Vgl. p. 47.

brechen wird. Der Gang der Handlung ist mit der Enthüllung der Wahrheit über das Verhältnis des Herakles zu der gefangenen Jole durch den Bericht des Boten und das schließliche Geständnis des Lichas zu einem gewissen Abschluß gekommen. Wie die weitere Entwicklung verlaufen wird, kann noch niemand absehen, da das Gegenspiel von seiten Dejaniras noch nicht eingesetzt hat. Damit aber sind wir auf den wichtigsten Punkt geführt, auf das merkwürdige Verhalten der Heldin der Untreue ihres Gatten gegenüber: keine Spur einer elementaren Auflehnung des in seiner Ehre, seinem Heiligsten verletzten Weibes gegen den an ihrer Liebe verübten Frevel, sondern matte, dumpfe Resignation (vgl. V. 459 ff., 490 ff. und im nächsten ἐπεισόδ. V. 543 f.). Mag auch das attische Theaterpublikum, das nach allgemeiner Volksanschauung dem Manne ein Kebsverhältnis neben der legitimen Ehe zugestand[1]), in der Haltung der Heldin nichts Befremdliches gefunden haben, während unser modernes Gefühl sich entschieden davon abgestoßen fühlt, künstlerisch bleibt jedenfalls das Mißverhältnis bestehen, daß der ganzen Szene der eigentliche dramatische Lebensnerv, das volle „tragische Pathos" fehlt und damit auch das subjektiv eindrucksvolle Moment, an welches das Chorlied anknüpfen könnte. Daher denn auch die Lücke, die keine Interpretationskunst ganz wird wegdeuten können.

Antig. 944 ff., ein Stasimon, in dem ebenfalls das Mythologische einen ziemlich breiten Raum einnimmt, stellt einen wesentlich verschiedenen Typus dar. Die epische Lyrik entfaltet sich hier nicht ebenso unabhängig vom Drama wie dort, bildet nicht ein in gleicher Weise

---

[1]) Vgl. J. Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte. I, p. 249: „Die Gattin war weit entfernt, ein ausschließliches materielles oder gar seelisches Anrecht auf den Gatten geltend machen zu können."

auf sich allein gestelltes Ganze — daher denn auch nicht derselbe freie Balladenstil —, sie ist vielmehr durchgängig abhängig von der augenblicklichen dramatischen Situation: wie schon oben (p. 26) ausgeführt, begleitet der Chor im Geiste die Heldin auf dem Todesgang, den sie eben antritt. Daß er ihr in dieser schwersten Stunde einen — wenn auch recht schwachen — Trost zu geben sich redlich müht, zeigen die Worte, die mit der wiederholten Anrede an sie (V. 949 u. 988, also zu Anfang und zu Ende des Gesanges) verbunden sind. „Auch andre, die von edler Art gewesen, mußten dasselbe Schicksal leiden; aber unüberwindlich ist der Moira Allgewalt (V. 951); darum, so schließt der Chor, ertrage und entsage auch Du.“ Die Gesamtanlage des Chorliedes ist also völlig klar; das Ganze erscheint aufs innigste mit der Handlung verknüpft, der Chor zeigt sogar (vgl. p. 58 Anm. 2) eine gewisse Aktivität.

Die Schwierigkeiten liegen hier auf einem anderen Gebiet: in der Ausdeutung der Einzelheiten innerhalb der mythologischen Parallelen, der sich, man mag sie versuchen, von welcher Seite man will, geradezu unüberwindliche Hindernisse in den Weg stellen.

Zunächst ist, wie Bellermann (Anm. z. d. St.) treffend hervorhebt, „zu beachten, daß die beiden edlen Frauen, mit denen Antigone verglichen wird, Danae sowohl wie Kleopatra, aus ihrem Gefängnis befreit wurden“, die beiden Beispiele also auf den vorliegenden Fall nicht durchaus — und gerade in einem wichtigen Punkte nicht — anwendbar sind.

Weitere Schwierigkeiten bietet die zweite Parallele: der Thrakerkönig Lykurgos, den die Einkerkerung als gerechte Strafe für seine Gottlosigkeit getroffen, kann mit Antigone, die um einer guten Sache Willen sterben soll, in keiner Weise auf gleiche Stufe gestellt werden: Also auch hier dieselbe Diskrepanz hinsichtlich des eigentlichen

Kernpunktes der Sache wie bei der Zusammenstellung des Frevlers und des unschuldigen Dulders im 2. στάσ. des Philoktet (vgl. p. 81). Wir müssen hier auf jene Stelle noch einmal zurückgreifen; nur dort werden wir den Schlüssel zur Lösung des vorliegenden Problems der Einzeldeutung finden: Beide Male sucht der Dichter nach Fällen ähnlichen Leidens in der mythischen Vorzeit; glatt konvenierende Parallelen waren aber hier schwer oder gar nicht zu finden [1]; also begnügt er sich mit dem äußeren Momente ähnlicher Todesarten. Damit aber wird er vor eine eigentümliche Schwierigkeit gestellt: er kann und darf als Dichter nicht bloß die nackten Tatsachen seinem Publikum vor Augen stellen; er muß dieselben, sollen sie Leben gewinnen, mit Fleisch und Blut umkleiden: eine ästhetische Forderung, die er mit derselben Unbekümmertheit um die Ausdeutung im einzelnen erfüllt wie etwa Homer in seinen Gleichnissen. Die Konsequenz, die sich daraus, hier wie dort, für die wissenschaftliche Exegese ergibt, ist vollkommen klar: jeder Versuch, Beziehungen zwischen den Einzelheiten des Chorliedes und dem Drama herzustellen, ist schlechtweg als eine exegetische Verirrung zu bezeichnen. Die Alten werden gegenüber den Phantasien der neuen Erklärer [2]) mit ihrer einfachen Erklärung: Schol. 955 . . . . ἀλλ' ἁπλῶς τῇ παραθέσει τῶν ὁμοίων δυστυχιῶν παραμυθεῖται τὴν κόρην auch hier wieder einmal Recht behalten.

Nun erhebt sich noch die weitere Frage: Wie kommt es, daß gerade jetzt, wo Antigone zum Tode geführt wird, also in einem höchst bewegten Augenblick, der Chor den Blick von der Gegenwart abwendet und sich in Erinne-

---

[1]) Vielleicht darf man, worauf mich Prof. Römer aufmerksam machte, hier auch die Raschheit, mit der der attische Theaterdichter produzieren mußte, in Betracht ziehen.

[2]) Vgl. Schneidewin-Nauck, Einleitung, p. 20, Wolff-Bellermann. Anm. z. d. St. und vor allem Fr. Kern a. a. O. p. 390 ff.

rungen aus der Vergangenheit versenkt[1])? Der Grund dafür liegt sicherlich in der eigenartigen Gebundenheit des Sophokleischen Chores, die ihm über ein gewisses Maß von Aktivität hinauszugehen nicht erlaubt, so daß seine Haltung vielfach, wie hier dem überlegenen Willen Kreons gegenüber, als geradezu schwächlich erscheint. Daher denn auch das „Kalte und Unbefriedigende" dieses Chorliedes, das — nach unserm modernen Gefühl wenigstens — „die berechtigten Forderungen des Gemütes zu wenig berücksichtigt"[1]). Daß das Chorlied auf den antiken Zuschauer anders gewirkt hat wie auf uns, muß allerdings angenommen werden: die von Schneidewin (Anm. z. d. St.) beigebrachten Parallelen (Aeschyl. Choeph. 585 ff., Ilias V, 382 ff.) machen es wahrscheinlich, daß dem Griechen die Zusammenstellung einer Dreizahl von mythischen Beispielen bei Gelegenheiten, wie der vorliegenden, etwas ganz Geläufiges war (vgl. Schneidewin-Nauck, Anm. z. d. St.). An unsrer Stelle kommt noch das Besondere hinzu, daß die vom Dichter als drittes Beispiel verwendete Geschichte von Oreithyia, die Boreas geraubt, und ihre Tochter Kleopatra eine attische Nationalsage war, die, wie ihre Darstellung auch in der bildenden Kunst, ja selbst im Kunsthandwerk[2]) zeigt, in weiten Kreisen des Volkes verbreitet gewesen sein muß. Daß die ausführliche Behandlung dieses Mythus in zwei Strophen (im Gegensatz zu den in je einer Strophe abgemachten andern beiden Mythen) als ein lokalpatriotisches Bekenntnis des Dichters zu betrachten ist, haben wir schon oben (p. 66) hervorgehoben. Hier kommt es darauf an, daß zum Teil auch wegen dieses nationalen, außerkünstlerischen Inter-

---

[1]) Vgl. Th. Bergk, Griechische Litteraturgeschichte, III (1884), p. 481.

[2]) Vgl. die Boreasvase in der Münchener Sammlung. Auch Lykurgos gegen Dionysos „war schon da" (W. Schmid a. a. O. p. 24).

esses, das dem einen Mythus anhaftete, das Chorlied für das Publikum, für das es zunächst gedichtet war, etwas wesentlich anderes bedeutete als für uns, für die er, mit A. Wilbrandt[1]) zu reden, „ohne Inhalt und Seele“ ist. Das einzige, was auf uns von dem Liede noch lebendig wirkt, ist das rein Musikalische desselben. Mit seinem feierlichen Ernst, mit seinen schweren, wuchtigen Rhythmen wird dieser *θρῆνος* auch heute noch bei einer würdigen Aufführung, einem gewaltigen „Trauermarsch auf den Tod der Heldin“ (vgl. p. 26) gleich, den Eindruck des großen Augenblickes eher steigern als vermindern.

---

Überblicken wir nun noch einmal den zweiten Teil unsrer Untersuchung, so sehen wir, wie innerhalb der Sophokleischen Chorlyrik neben — nur höchst selten an Stelle — der gefühlsmäßigen Reaktion des Chores auf die von ihm unmittelbar miterlebte Handlung eine Reihe von — teilweise sogar an sich außerkünstlerischen, jedenfalls aber nichtdramatischen — Elementen hervortritt, die der Handlung gegenüber eine mehr oder weniger selbständige Rolle spielen. Wie nahe die Versuchung lag, ihnen einen unverhältnismäßig breiten Raum zu gewähren, kann man leicht aus dem ungeheuren Erfolge schließen, den der dem „Theatralischen“ auch sonst nicht aus dem Wege gehende Euripides[2]) mit dem bald „in Athen auf allen Gassen gesungenen“[3]) Friedenslied aus

---

[1]) a. a. O. p. 18.

[2]) Vgl. Schol. zu Oed. tyr. 262 und dazu Römer. Philol., LXV, 1, p. 63.

[3]) Dieterich, Rhein. Mus., 46, p. 42. — Prof. Römer vermutet, wie er mir persönlich mitteilte, daß Chorlieder, wie das vorliegende, durch die Choreuten Verbreitung fanden, die sie, nachdem sie die-

seinem „Erechtheus“ nach der p. 66 Anm. 1 zitierten Nachricht des Plutarch gewann. Sophokles hat mit echt künstlerischem Takt dieser Versuchung, soviel wir sehen, tapfer widerstanden. Laut Suidas schrieb er auch *λόγον καταλογάδην περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοίριλον ἀγωνιζόμενος*, „also eine theoretische Prosaschrift über den Chor“ [1]. Was der Inhalt der verloren gegangenen Schrift war, wissen wir nicht; vermutlich aber hat J. Burckhardt das Richtige getroffen, wenn er diese Nachricht in Zusammenhang mit der Beobachtung bringt, daß gerade Sophokles unter den Tragikern „in der Verwendung des Chores den größten Takt zeigt“. Jedenfalls sind die Werke, die uns von ihm erhalten sind, ein lebendiges Zeugnis dafür, mit welchem Ernst er sich mit dem Problem, das dem attischen Tragödiendichter durch die einmal historisch gegebene Verbindung zweier verschiedener Stilgattungen gestellt war, bei seiner dichterischen Arbeit auseinandergesetzt hat. In der — allerdings recht dürftigen — Reihe der von ihm erhaltenen Dramen ist die „Antigone“ das einzige, in dem er dem lyrischen Element ein auffallend reiches Maß von Freiheit und Selbständigkeit der Handlung gegenüber zugesteht [2]; in allen übrigen Stücken erscheint dieses — von wenigen Einzelheiten abgesehen — dem Ganzen des Dramas künstlerisch untergeordnet. Aristoteles behält also mit seinem günstigen Urteil über die Gestaltung

selben einmal gelernt, etwa bei den Symposien vortrugen; er sieht darin einen der Gründe für die Loslösung der chorischen Lyrik vom Drama, wie sie uns vereinzelt bei Sophokles und so häufig bei Euripides entgegentritt.

[1]) J. Burckhardt a. a. O. p. 225 Anm. 2.

[2]) Vgl. A. Wilbrandt a. a. O. p. 10: In der „Antigone“ ergeht er (der Chor) sich in lyrischer Freiheit, tönt sich aufs reichlichste in Hymnen aus, die nur noch am dünnsten Faden festgehalten über die Handlung hinschweben.

des Chores bei Sophokles, soweit wir dieses kontrollieren können, im ganzen Recht. Freilich dürfen wir angesichts dieses Resultates niemals vergessen, daß nicht allgemeine Schlagworte, wie das von dem Meister literargeschichtlicher Forschung zufällig erhaltene und unzählige Male nachgesprochene, sondern allein ein liebevolles Eingehen auf die charakteristischen Einzelgestaltungen einen wirklichen Einblick in das lebendige Schaffen eines Künstlers gewährt.

---

## Lebenslauf des Verfassers.

August Lorenz Simon Rahm, evangelischer Konfession, wurde geboren zu Egenhausen in Mittelfranken (Bayern) am 9. Juni 1882 als Sohn des K. Pfarrers Simon Rahm und seiner inzwischen verstorbenen Ehefrau Ida, geb. Kunz. Nachdem er im Heimatsorte 4 Jahre lang die Volksschule besucht, trat er im September 1891 in das humanistische Gymnasium zu Ansbach ein, das er im Juli 1900 absolvierte. In den Jahren 1900—1904 widmete er sich an den Universitäten Erlangen, Berlin und München dem Studium der klassischen Philologie und Geschichte. Im Herbst 1903 bestand er in München den I., 1904 ebendaselbst den II. Abschnitt der Prüfung für den Unterricht in den philologisch-historischen Fächern. Vom November 1904 bis zum Juli 1905 nahm er an dem am K. Alten Gymnasium Regensburg abgehaltenen pädagogisch-didaktischen Seminarkurs teil. Seit dem 1. Oktober 1905 ist er am Fürstlichen Gymnasium zu Sondershausen als Oberlehrer tätig.

---



